Palos de ciego

David Torres

De esta edición:
© Círculo de Tiza (Derecho y Revés, S. L.)
www.circulodetiza.es

Título: Palos de ciego
© del texto: David Torres
© de la Foto: David Torres

Primera edición: octubre 2017
Diseño gráfico: Miguel Sánchez Lindo
ISBN: 978-84-120391-7-7
Depósito Legal: M-26097-2017

Reservados todos los derechos. No está permitido la reproducción total ni parcial de esta obra, ni su almacenamiento, tratamiento o transmisión de ninguna manera y por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o fotocopia sin autorización previa por escrito de la editorial.

Palos de ciego

David Torres

Índice

I. Borrón

II. La sombra de Stalin

III. El Prado de las Hadas

IV. Una piedra blanca

Bibliografía

Filmografía

Agradecimientos

Otros títulos

Para Álvaro Muñoz Robledano,
que lo ha esperado más de veinte años

Hay piedras en el mar que nadie ha visto.

Mark Strand

(1) Hijo

Nombre Daniel

Apellidos Torres y Ruiz

Hijo de Daniel y de Daniel

Nació el día 27 de Octubre del año 1965

en Madrid (provincia)

Registro Civil de Chamartín Tomo 182 Pág. 1102

Observaciones

(Sello) El Encargado del Registro,

27-10-65

Falleció el día 28 de Octubre del año 1965

en Madrid (provincia)

Registro Civil de Chamartín Tomo 1121 Pág.

Observaciones

(Sello) El Encargado del Registro.

(2) Hijo

Nombre David

Apellidos Torres Ruiz

Hijo de David y de Dolores

Nació el día 9 de Diciembre del año 1966

en Madrid (provincia)

Registro Civil de Palacio Tomo 2.158 Pág. 425

Observaciones

(Sello) El Encargado del Registro,

Falleció el día ..... de ..... del año .....

en ..... (provincia)

Registro Civil de ..... Tomo ..... Pág. .....

Observaciones

(Sello) El Encargado del Registro.

1. Borrón

Todas las mañanas iba de camino a la escuela sorteando las líneas del empedrado y las grietas en el cemento. No era fácil, tenía que prestar atención para no pisarlas, de modo que caminaba con la vista en el suelo, la cartera repleta de libros a la espalda, atento a cada paso. Apenas había cinco minutos a pie, desde mi casa en el número 7 de Patriarca San José hasta el Colegio Pío XII en Valdecanillas, pero el sendero trazado en mi cabeza y del que no podía desviarme un milímetro consistía en una imaginaria ruta de alta montaña, un complejo mapa mental que exigía cuidado y destreza: tres pasos aquí, dos allí, un salto, otro salto, caminar por el bordillo, agarrarse a un muro. A veces el sendero se adelgazaba hasta el filo de un abismo, otras exigía una delicada maniobra de escalada.

Repetía el enmarañado itinerario cada mañana bajo el sortilegio de que si me equivocaba, si pisaba una grieta por descuido, sucedería algo terrible. Tampoco me tomaba la amenaza muy en serio; no era una creencia firme sino más bien una superstición, un juego privado, un vago protocolo transmutado en costumbre. Recuerdo el camino, las ásperas paredes del portal, los ladrillos donde anidaban arañas, los árboles descascarillados que servían de portería de fútbol, la barandilla de metal junto al almacén de Azulejos Gascón, el rastro del carbón en las aceras, el olor de la vieja lechería perdida tantos años atrás y ante la que todavía cierro los ojos. Desde entonces mis padres han cambiado de domicilio dos veces, pero nunca fueron muy lejos. De hecho, todavía siguen viviendo en Valdecanillas, en unos edificios levantados más o menos enfrente del lugar donde se hallaba mi antiguo colegio. El cual no consistía más que en el bajo de una vivienda, tres o cuatro habitaciones donde nos amontonábamos los críos: quinto y sexto juntos, séptimo y octavo juntos, el resto —párvulos, primero, segundo, tercero y cuarto— más o menos revueltos. El colegio desapareció y aquellas habitaciones permanecieron cerradas durante décadas, los verdes postigos metálicos herrumbrándose a cámara lenta y las mayúsculas pintadas de rojo en el muro —PÍO XII— desvaneciéndose como el papado que evocaban. De vez en cuando, al regresar al barrio y pasar frente a los desgastados muros, me gustaba imaginar que en el interior, bajo la oscuridad, el polvo y la mugre, aún subsistían pizarras y pupitres entre los que merodeaban los espectros de los niños que fuimos.

Ahora, al atravesar esas mismas calles, no consigo evocar las sensaciones que me afligían cuando las recorría de niño, a las ocho de la mañana, de camino a la

escuela. Tal vez necesite encajar mis pasos en las mismas huellas de entonces, en la partitura del pasado, para que las notas cobren vida y el recuerdo eche a andar en mi cabeza.Conservo todavía algunas cosas —el frío del invierno, la escarcha sobre los parabrisas donde escribíamos con un dedo deliciosamente entumecido, el bullicio de los gorriones en las ramas primaverales—, pero no son más que animales disecados, tristes réplicas, como la gallineta de pico rojo y ojos de cristal que me observaba desde lo alto de su muerte. No logro recobrar los detalles, el plano exacto de mi peregrinaje. Tampoco estoy seguro de qué castigos me había designado si pisaba alguna grieta o si me desviaba del recorrido; sólo sé que obedecía a un impulso absurdo, pueril, no muy distinto al temor de quien no puede dormir con un armario entreabierto o con la luz apagada. Poco a poco olvidé el ritual —que fue borrándose de mi cabeza como una nana de infancia, como las fechas de batallas y las ecuaciones que ya no necesitamos— y empecé a ir al colegio en línea recta, sin importarme si pisaba las grietas del cemento o las rayas del empedrado.

Vuelvo la vista atrás y me veo caminando solo, esquivando barrancos y abismos imaginarios, a pesar de que en aquellos años forzosamente tenía que ir junto a mi hermano Dani, dos años menor que yo, que estudiaba en el mismo colegio. Le llamo por teléfono y le pregunto si íbamos juntos por la mañana al Pío XII; me responde que claro que íbamos juntos. Hay muchos huecos, muchas cosas extraviadas, muchas zonas en blanco en ese plano mordisqueado con el que intentaba conjurar el miedo a la escuela, pero me pregunto dónde ha ido a parar Dani.

La memoria no es fiable, lo que quiere decir que quizá tampoco lo sea el pasado, que hasta cierto punto vivir consiste en avanzar sobre una resbaladiza y frágil capa de hielo bajo la que se agitan algas, peces, casas abandonadas, novias perdidas, juguetes rotos, profesores exiliados, vecinos borrosos, amigos idos para siempre: los galeones hundidos de la infancia. Dani había sido extirpado de mi camino al colegio lo mismo que ciertos camaradas de Stalin desaparecían en las fotos antiguas, sin dejar rastro. Echo la vista atrás y no logro encontrar su mano en la mía cuando vamos caminando juntos sobre el hielo, sobre la nieve, sobre el asfalto veteado de grietas. Lo que ninguno de los dos sabía entonces es que también nos acompañaba el fantasma de un hermano muerto.

No estoy interesado en componer una autobiografía, tampoco he llevado nunca un diario, salvo un cuaderno de viaje en el Camino de Santiago que no pasó de cuatro o cinco anotaciones. Escribo esto porque creo que es la única manera de quitarme de encima un libro que me ha obsesionado durante veinte años. Intenté escribirlo de muchas maneras: al principio tomó la forma de una novela centrada en un episodio histórico concreto; después pivotó alrededor de dos acontecimientos relacionados con el período estalinista; poco a poco fue cobrando dimensiones colosales, hasta abarcar la revolución bolchevique, la hambruna en Ucrania, la batalla de Stalingrado, medio siglo xx. Por último, se fue desgajando en varias novelas menores, al estilo de esas *matrioskas* en las que una novela histórica contiene una policíaca, la policíaca un libro de viajes, el libro de viajes una autobiografía y un ensayo. Tuve que admitir mi fracaso: no estaba preparado para acometer la tarea. Cuando empecé a idearlo, veinticuatro años atrás, aún no había publicado un solo libro; ahora tengo unos quince volúmenes a mis espaldas. Entonces no sabía apenas nada de la historia a la que me enfrentaba; ahora he leído buena parte de la bibliografía sobre el tema y admito que sigo sin saber apenas nada. Pero son dos especies de nada distintas: una viene de la ignorancia, la otra del conocimiento. Como advirtió Miguel Hernández, igual que nuestras vidas, este libro es también un viaje de una nada a otra nada.

Sobre mi mesa se despliegan siete pilas de libros, unos sesenta títulos plagados de nombres rusos, anotaciones y líneas subrayadas: un Kremlin de lecturas al que ya ni me atrevo a acercarme. En los últimos años he consultado bibliotecas, he preguntado a amigos, he leído centenares de biografías, reportajes, memorias, crónicas, estudios, monografías, artículos, novelas y relatos más o menos relacionados con el comunismo soviético, pero cada página leída me aleja más y más del origen, de aquella página seminal que guarda el germen de mi proyecto:

Yo no soy un historiador. Puedo contar muchos cuentos trágicos y citar muchos ejemplos, pero no lo haré. Hablaré de un incidente, sólo de uno. Es una historia horrible y cada vez que pienso en ella me quedo

aterrado, y no deseo volver a recordarla. Desde tiempo inmemorial, los cantantes folclóricos han vagado por los caminos de Ucrania. Allí eran llamados lirniki *y* banduristi. *Eran casi siempre ciegos —por qué esto es así, es otra cuestión en la que no voy a entrar, pero, para decirlo brevemente, es tradicional—. El tema es que siempre eran gentes ciegas e indefensas, pero nadie se atrevió nunca a tocarles o a hacerles daño. Golpear a un hombre ciego, ¿puede haber algo más bajo?*

Y entonces, a mediados de los años treinta, se anunció el Primer Congreso General de los Lirniki y Banduristi Ucranianos, y todos los cantores folclóricos tuvieron que reunirse y discutir qué harían en el futuro. «La vida es mejor, la vida es más alegre», había dicho Stalin. Los ciegos le creyeron. Y fueron al Congreso de todas las partes de Ucrania, desde villorrios chiquitos y olvidados. Cuentan que había varios cientos de ellos en el Congreso. Era como un museo viviente, la historia viviente del país. Todas sus canciones, toda su música y poesía. Y casi todos ellos fueron fusilados, casi todos aquellos patéticos ciegos fueron asesinados.

¿Por qué se hizo aquello? ¿Por qué aquel sadismo: asesinar a los ciegos? Justamente por eso, para que no estorbaran. Por entonces estaban realizando grandes hazañas, la colectivización total estaba en marcha, habían destruido a los kulaks *como clase, y resulta que ahí estaban aquellos ciegos, vagabundeando y cantando canciones de dudoso contenido. Canciones que no habían pasado por la censura. ¿Y qué clase de censura se puede tener con los ciegos? A un ciego no le puedes pasar un texto corregido y aprobado, ni siquiera le puedes escribir una orden. A un ciego se lo tienes que decir todo de palabra. Eso toma demasiado tiempo. Y tampoco vas a desperdiciar un trozo de papel, y así te das cuenta de que ya no hay tiempo. Colectivización. Mecanización. Era más sencillo fusilarlos. Y así lo hicieron.*

He ahí la página 346 de la edición española de *Testimonio,* las memorias de Dmitri Shostakóvich, un libro polémico por muchos motivos. Más adelante volveré sobre la polémica. Por ahora bastará con señalar que, en el mismo momento de leer ese fragmento, algo se removió muy hondo en mi interior. En seguida pensé que ahí tenía el germen de una gran novela, y no tardé mucho en convencerme de que la historia había estado esperándome todos esos años, como si únicamente yo pudiera contarla. De otro modo, ¿por qué no se habían publicado aún docenas de libros y novelas dedicados a la tragedia de los *banduristi* y los *lirniki*? Tal vez existían, seguramente en otros idiomas, pero una especie de instinto infalible me aseguró que no, que nadie había abierto aún esa puerta. Tenía razón. El fusilamiento de los juglares ciegos ucranianos permanecía enterrado en una fosa común de la memoria colectiva, aguardando al escritor que se hiciera cargo de su legado. No entiendo muy bien cómo se me metió en la cabeza que ese escritor iba a ser yo, que únicamente yo estaba predestinado a contar esa barbarie. Fue una estupidez, sin duda, pero también una temeridad, un acto de soberbia. Por qué iba yo a escribir sobre los *lirniki,* precisamente yo, que no soy músico, ni estoy ciego, ni hablo el ruso ni el ucraniano; yo, que nada tengo que ver con ellos.

Sin embargo, no era una tarea que hubiera elegido o que pudiera rechazar: simplemente me había tocado en suerte desde el momento en que tropecé con

aquella página de Shostakóvich como si hubiese encontrado la carta desesperada de un náufrago. Estaba ahí, flotando en mitad de un libro que habían leído millares de personas en diferentes lugares y en docenas de idiomas, pero nadie excepto yo había descifrado el mensaje. Escribo suerte pero no quiero decir suerte, sino más bien responsabilidad, destino, deuda. Durante más de veinte años he llevado encima la carga de esos fantasmas, esos centenares de músicos asesinados, como si de mí dependiera que se conocieran sus nombres, sus heridas, sus gritos. Me daba igual si eran grandes músicos o si habían compuesto canciones inolvidables: no me importaba el folklore perdido para siempre sino el dolor humano. Pensaba exclusivamente en esos pobres ciegos, encerrados como pájaros en jaulas, escuchando las descargas de los fusiles, todos esos viejos chillando y lamentándose, preguntándose qué ocurría, qué estaba pasando ahí fuera.

Fracasé en 1994, cuando apenas tenía un esbozo de la historia, y he vuelto a fracasar ahora, en 2016, con una biblioteca entera a mis espaldas. No es el exceso de lecturas lo que me ha lastrado, ni tampoco la falta. Esta es la crónica de un viaje que no hice y de un libro que no puedo escribir. He abandonado otra vez, después de unas pocas páginas sin que mis personajes alcanzaran a arrojar sombra, esa especie de convicción o de fe del autor que los lleva a arraigar más allá de las palabras. No he podido hacerlo, y esto que escribo ahora es la constatación de esa derrota.

Hay un hermano muerto alojado en un sótano de mi mente. No es un recuerdo angustioso ni sombrío, ni siquiera triste. De hecho, nunca llegué a conocerlo: falleció un año antes de nacer yo y no llegó a vivir ni siquiera un día. Ese único día está representado por unas líneas manuscritas en un documento, el breve interludio que separa la fecha del nacimiento y la de la muerte. Mis padres me habían contado la historia, pero yo la había sepultado en ese subsuelo de la memoria donde se almacenan los datos inútiles, las cosas que preferimos olvidar, los días inservibles. Reapareció sin querer —un bebé espectral emergiendo entre las aguas de la nada— un día que viajaba en el metro con destino a algún papeleo de la universidad; iba hojeando el libro de familia y me tropecé conmigo mismo en una prefiguración de octubre de 1965, un *alter ego* fallido que me precedería para siempre en los escalones del tiempo. Mi nombre y mis apellidos estaban escritos en la tinta desvaída del pasado, *David Torres Ruiz,* y al lado, en la otra página, estaban otra vez el mismo nombre y apellidos con mi fecha de nacimiento, en diciembre de 1966, y la de defunción en blanco. Detrás, en la siguiente página, el nombre completo de mi hermano Dani, que aterrizó en julio de 1969.

Mi hermano muerto se llamaba exactamente igual que yo, aunque lo correcto será decir que yo llevo su nombre. Mis padres me llamaron igual desafiando la superstición y el mal fario, una decisión no exenta de riesgos porque si de algo había muerto mi hermano era de mala suerte. La mala suerte de elegir una pésima clínica —San Ramón, en Madrid— y de que a mi madre la atendieran una comadrona infame y unos médicos negligentes. La dejaron esperando durante dos días en la sala de dilatación mientras otras mujeres iban pasando al paritorio. El dolor fue espantoso, el esfuerzo sobrehumano, y para cuando alguien advirtió el error era demasiado tarde. Mi hermano David vino al mundo sin llanto, sin gritos, sin un gemido; probablemente la falta de oxígeno ya había provocado daños cerebrales irreversibles. Cuando era niño y pescaba un sargo o una lisa en el puerto de Motril, junto a mi hermano y mi padre; cuando el pez coleaba sobre la tierra, boqueando, parpadeando las agallas en busca de oxígeno, una extraña pena me tocaba en lo hondo, una compasión que entonces no podía discernir. Ahora, por primera vez, creo que la entiendo.

Una vez, en el pequeño bote de mi padre, saqué un calamar de las profundidades; brotó de la piel del mar enganchado al anzuelo, soltando chorros de tinta primero y de agua después, hasta que fue agotándose, rindiéndose. Mi padre lo desenganchó de la potera y lo depositó en el fondo del bote, entre las

tablas, medio metro de animal de extremo a extremo contando los dos largos tentáculos y el revoltijo de brazos que se movían cada vez más despacio. Vi cómo la piel del calamar, tachonada de espléndidas manchas de color vino, iba empalideciendo, las manchas disolviéndose una a una, apagándose a medida que lo abandonaba la vida, hasta transformarse en ese plástico blanquecino que adorna las pescaderías en las cajas de hielo. Creo que fue ese día cuando decidí no volver a pescar nunca.

Aquellas líneas manuscritas en un documento oficial entreabrieron un compartimento estanco de mi memoria: un vacío incoloro, un molde de tiempo hueco con la tumba en ninguna parte, sin flores ni aniversarios. Pensé en cómo hubiera sido crecer junto a un hermano mayor, en cómo sería ese otro David de haber cumplido veinte años como iba a cumplir yo entonces, en qué nombre llevaría yo de haber estado él vivo, en los juegos a los que habríamos jugado juntos un trío en lugar de una pareja de hermanos. Las catacumbas del metro eran un buen lugar para meditar en ello; los túneles pasaban a mi espalda, tenebrosos y veloces, como los años no vividos. Algún tiempo después descubrí, hojeando un libro sobre fauna marina, que los calamares tienen un corazón sistémico y dos corazones branquiales.

Veintitantos años atrás, la novela me cayó encima en el tren de cercanías que va de Fuenlabrada a Atocha. Era temprano, quizá las ocho de la mañana, y un feo invierno se agolpaba tras las ventanillas, emborronando campos y suburbios. El tren, que marchaba muy despacio, se detuvo en mitad de la nada, en un descampado de las afueras de Madrid, ninguneado por la niebla; los viajeros, estabulados en una nube de ensueño y vaho, nos sacudimos en nuestros asientos. Fue entonces cuando sentí el tirón de la historia en mi interior, un golpe suave pero inconfundible, como el primer puntapié en el vientre de una embarazada. Miré al exterior, entre la suciedad de los cristales, y durante los breves instantes que duró la parada, la niebla saltó décadas, fronteras, mundos; cambió charcos de lluvia por arroyos, hierbajos por sembrados y líneas de catenaria por postes de telégrafo, hasta instalarse más de medio siglo atrás sobre una llanura helada de Ucrania. Vi a un anciano ciego de la mano de un niño caminando a tientas entre la nieve. Vi un camión desguazado, herrumbrándose entre unos arbustos. Vi las murallas de Járkov entre la bruma antes de que el tren encajara otra vez en su inercia y reanudara su marcha. Regresé de aquella inmersión con unas palabras resonando como agua en mi oído, y supe que tenía la primera frase del libro, tardara lo que tardara en escribirlo:

Hay muchas formas de ver el mundo, pero también hay muchas formas de no verlo.

Tenía la primera frase, sí, tenía el tono y se me ocurrió de golpe un título provisional, *Borrón,* que aludía a varias ideas. Borrón se refiere a la ceguera física de los *lirniki* pero también a la obstinación de los revolucionarios, que pretendían suprimir el pasado y empezar la historia desde cero. Borrón y cuenta nueva. Un borrón era el modo en que veía el mundo uno de los protagonistas, Mijaíl, un muchacho miope que no sabe que se está quedando ciego y que guía a uno de los bardos, Roman Kulyk, hacia su destino. Un ciego guiando a otro ciego. En ese embrión del relato, el pequeño Mijaíl representaba el cordón umbilical de la

historia, el único superviviente: un discípulo que aprendería a tocar y a cantar de memoria, y que iría por los caminos de Ucrania dando testimonio de la matanza. En el repertorio de los *lirniki* abundan las canciones religiosas, y para Mijaíl la ceguera acaba adquiriendo un sentido evangélico. Pablo, camino de Damasco, cae de su caballo deslumbrado por una luz y, cuando recupera la vista, comprende su misión. «Yo era ciego y ahora veo», dice uno de los mendigos curados por Jesucristo. *Borrón* evocaba también la forma en que se me había aparecido el libro, en un tren detenido en medio de una neblina que difuminaba el tiempo y el espacio.

Entusiasmado, empecé a tomar apuntes en la vieja Underwood en la que tecleaba por aquel entonces y con la que desahogaba la frustración de no ser pianista. Tomé notas, esbocé personajes, apunté diálogos, ideé tramas y fui guardándolo todo en una carpeta. La tengo ahora delante de mí, amarilleada por el tiempo, una partitura de treinta y tantos folios, un montón de párrafos en tinta desvaída, salpicados de tachaduras y correcciones, que no llegaron a ninguna parte. Nunca cuajó como novela; a pesar de mi empeño fue quedándose varada en el pasado, como una novia adolescente a la que nunca confesaste tu amor y que terminó arrinconada en un desván de la memoria. San Anselmo inventó el argumento ontológico para probar mediante un razonamiento lógico la existencia de Dios. El argumento puede resumirse así: si podemos imaginar a un ser que reúna en sí todas las perfecciones, forzosamente tiene que existir, porque entonces podríamos imaginar otro más perfecto aún, uno que existiera realmente; luego Dios existe. Sin embargo, al contrario de lo que pensaba San Anselmo, no es la existencia sino la no existencia la que supone una forma de perfección. No hay más que echar un vistazo alrededor para comprender que el mundo habría salido mucho mejor si se hubiera limitado a permanecer en la imaginación. El amor no vivido, la novia no tocada, el juguete que siempre anhelaste, el libro nunca escrito carecen de las cargas y defectos que el tiempo va escupiendo sobre sus criaturas. La jovencita a la que besaste y que se alejó de ti, los soldados de plástico envejeciendo bajo la cama hasta que un día desaparecen sin dejar el menor rastro, la utopía política que degeneró en un desastre son otros tantos signos de la entropía, de la vejez y de la muerte.

«La revolución», dice uno de mis personajes, «ha sido un fracaso». ¿Habría sido mejor que no sucediera? El ideal que la animaba era el más puro, el más noble que había manchado jamás la historia humana: la liberación de los esclavos. No de los pobres, ni de las mujeres, ni de los judíos, ni de los negros, sino de toda la humanidad, de todos los hombres. El país que usurparon los bolcheviques tras el golpe de Estado de octubre era una ensalada de nacionalidades que combinaba bielorrusos, letones, lituanos, ucranianos, tártaros, yakutos, georgianos, armenios, azeríes, chechenos, kazajos, kirguises y muchos otros bajo la égida de una mayoría

eslava rusa. Es cierto que hubo deportaciones de pueblos enteros, exilios masivos y matanzas, pero en medio de un maremágnum de culturas, tribus y religiones esa entelequia llamada *homo sovieticus* agrupó bajo una misma bandera más de sesenta etnias diferentes. ¿Habría sido mejor que nada sucediera, seguir con la Rusia imperial de los siervos y los zares? ¿Se puede hacer una revolución sin sangre? ¿Cuánta sangre es necesaria?

Muchos años después supe que *Borrón* era también una metáfora del libro inconcluso, de aquella novela embarrancada en un aborto de papel al poco de nacer. Igual que mi hermano muerto.

El principal problema del libro de memorias de Shostakóvich es que no lo escribió el propio Shostakóvich. *Testimonio (Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich)* fue publicado en inglés, en 1979, cuatro años después de la muerte del compositor, en Estados Unidos, en una edición de Harper & Row a cargo del prestigioso musicólogo ruso Solomon Volkov. En España aparecieron en 1991, en la editorial Aguilar (con un subtítulo adicional: *Relatadas a y editadas por Solomon Volkov*), en un concienzudo y minucioso trabajo del no menos prestigioso musicólogo español José Luis Pérez de Arteaga. Al publicarse el libro, Volkov recibió un vapuleo tremendo no sólo desde las esferas del poder soviético, sino también desde el círculo íntimo de familiares y amigos, muy especialmente por parte de su hijo, Maxim, y de su viuda, Irina. Se le acusó no sólo de mentir y tergiversar, sino de inventarse de cabo a rabo muchos de los recuerdos del fallecido compositor y de usarlo como portavoz de sus críticas contra el régimen soviético: un muñeco de ventrílocuo con el que expresar sus propias opiniones a través de una psicofonía de ultratumba.

En el prefacio a la edición estadounidense, Volkov cuenta cómo, hacia el final de su vida, Shostakóvich lo llamó a él —un joven crítico musical al que apenas le unían lazos personales— porque sentía el deseo de confesarse ante las nuevas generaciones, justificarse de viva voz sin la clave de los pentagramas. Según detalla Volkov, la gestación del libro fue un proceso largo y laborioso: ambos se sentaban frente a frente y empezaban a charlar; Volkov preguntaba y el viejo compositor respondía «con brevedad y, al principio, con renuencia». Como muchos otros entrevistados, Shostakóvich era reacio a hablar frente a un micrófono, por lo que el periodista se limitó a tomar notas taquigráficas. Después, Volkov seleccionó y articuló los capítulos para darles forma; Shostakóvich los leyó, los aprobó y firmó cada parte.

No obstante, en un primer momento Volkov no pudo mostrar los documentos firmados que avalaban su versión de las memorias. El manuscrito original había viajado a Occidente de mano en mano, mediante la valija clandestina con que

circulaban los textos de la literatura disidente. Aún más extraño resulta el hecho de que, finalmente, presentara fotocopias mecanografiadas y firmadas del documento original en alfabeto cirílico a través de la Universidad de Columbia. Diversos grafólogos certificaron la validez de las firmas, pero Volkov no llegó a explicar por qué sacó a la luz fotocopias en lugar de originales y cómo es que tardó tanto tiempo en hacerlo. Tampoco hay que olvidar que, como señala Pérez de Arteaga en su prólogo: «Acaso en 1979 la exhibición de documentos probatorios evidentes relacionados con esta obra podía haber supuesto graves perjuicios a personas que permanecían (o aún hoy permanecen) en la Unión Soviética».

A este embrollo vino a sumarse el repentino cambio de opinión del hijo del compositor, Maxim Shostakóvich, quien había afirmado repetidamente que *Testimonio,* el supuesto libro de memorias de su padre, no tenía el menor valor, una opinión que mantuvo incluso después de huir de la Unión Soviética. De repente, en vísperas de la caída del Muro de Berlín, en el verano de 1989, y apenas unos meses después de corroborar su negativa, en una entrevista concedida en Alemania Federal, se desdijo de todas sus opiniones anteriores y afirmó la verdad esencial del libro.

Por primera vez, y no iba a ser la única, en el curso de mi búsqueda tropezaba con este concepto tremendo: la verdad. Debía elegir entre quienes piensan que el libro es una transcripción exacta del alma de Shostakóvich y quienes afirman que se trata de una impostura. En medio había también una amplia y colorida gama de grises: la conjetura de que Volkov, en algunos pasajes, bien podía haber exagerado el tono de crítica para arrimar el ascua a su sardina; el temor de que la memoria le había podido jugar una mala pasada a un anciano de setenta años. Krzysztof Meyer, autor de una exhaustiva biografía (*Shostakóvich. Su vida, su obra, su época;* Alianza, 1995), afirma que, aunque su valor es muy alto, se trata de un libro apócrifo donde «se pasa por alto el contexto sociopolítico de los acontecimientos y algunos episodios [...] se presentan de un modo tendencioso, como por otra parte corresponde al estilo de unas memorias». En su monumental *Shostakovich: A Life Remembered* (Faber & Faber, 1994), Elizabeth Wilson reconoce que *Testimonio* dio el golpe de gracia a la efigie de Shostakóvich como compositor oficial, pero también lamenta que haya reducido la lectura de su música a poco más que un recipiente para ocultar secretos autobiográficos y el contrapunto de una tortuosa agenda política. Wilson cita un artículo («Volkov's Testimony Reconsidered») donde Laurel Fay demuestra concluyentemente que los métodos y las afirmaciones de Volkov no resisten un examen serio.

En su prólogo, el propio Pérez de Arteaga señala varios recuerdos personales de compositores, directores de orquesta y amigos que entran en franca contradicción con las declaraciones del Shostakóvich volkoviano. Por ejemplo, su relación con el otro gigante de la música soviética, Serguéi Prokófiev. Sin embargo, aunque fuese

apócrifo, aunque fuese una invención de cabo a rabo, *Testimonio* sigue siendo demasiado convincente. Puede que obedezca a simple sugestión, pero para mí la terrible y desoladora voz de ultratumba que brota de esas páginas es la misma que suena en el Quinteto con piano, en el Decimoquinto Cuarteto o en el *Largo* de la Quinta Sinfonía. Quizá sea también la misma voz que oía Anna Ajmátova, una de las grandes poetas del pasado siglo, quien, en los momentos más hondos de su desamparo —cuando su segundo marido murió en un campo de concentración, su hijo era arrestado y sentenciado a diez años en el gulag, y ella misma acusada de traición y deportada—, encontraba en sus obras refugio y consuelo. Tras la muerte de Stalin, Ajmátova hizo público este poema dedicado a Dmitri Shostakóvich:

MÚSICA

Algo del cielo arde en ella
y en su exterior refulgen piedras preciosas.
Ella sola me habla,
mientras los otros huyen asustados.
Y cuando hasta el último amigo volvió la vista,
ella descendió a mi tumba
y rompió a cantar como una tormenta de mayo:
a hablar comenzaron las flores.

Entre otros muchos ejemplos, la «agenda política» de la que habla Wilson aúlla en la casi intolerable bestialidad del clímax de la Undécima Sinfonía, subtitulada *El año 1905,* donde Shostakóvich evoca la masacre del «domingo sangriento», cuando la Guardia Imperial abrió fuego contra una muchedumbre que protestaba a las puertas del Palacio de Invierno. La sinfonía se compuso en 1957, un año después de que el levantamiento húngaro fuese aplastado por los tanques soviéticos. Muy probablemente, aparte de los cientos de muertos caídos en San Petersburgo, Shostakóvich tenía en mente los miles de víctimas de la fallida revolución húngara. Las víctimas de la revolución y las víctimas de la guerra, las víctimas del fascismo y las víctimas del estalinismo se mezclan en sus dedicatorias. Una vez dijo que sus dos monstruosas sinfonías de guerra, la Séptima, llamada *Leningrado,* y la Octava, eran «lápidas». A los millones de muertos oficiales, Shostakóvich sumaba sus muertos personales, los amigos, familiares y colegas desaparecidos durante las purgas de 1936, 1937 y 1938. En este sentido, el Shostakóvich de Volkov resulta tristemente verosímil. A pesar de los honores que le concedieron y el reconocimiento oficial que obtuvo desde muy joven, tenía motivos más que suficientes para odiar el régimen soviético.

El 28 de enero de 1936 (dos días después de que Stalin acudiera a una representación de su ópera *Lady Macbeth del distrito de Mtsenk* en el Teatro Bolshoi de Moscú) se publicó un editorial atroz en *Pravda* («Caos en lugar de música»), donde no sólo se acusaba al compositor del delito de formalismo sino que se le advertía, en la última línea, de que podía acabar muy mal si seguía por el mismo camino. El editorial no llevaba firma, se especuló con que podía ser obra del propio Stalin, aunque lo más probable es que lo escribiera David Saslavski, un especialista «en este tipo de libelos difamatorios». «Esto es una estupidez, no es música», había respondido el dictador a la pregunta de un crítico de *Isvestia* a la salida de la representación. En el documental *The War Symphonies: Shostakovich against Stalin,* el director de orquesta Valery Gergiev sugiere que Stalin se vio inequívocamente reflejado en el personaje de Boris, el brutal suegro de Katerina, quien muere envenenado en el segundo acto tras la ingestión de una sopa de champiñones. Según Gergiev, con la paranoia desatada en pleno proceso contra los contrarrevolucionarios trotskistas, Stalin husmeó de inmediato el peligro. La acusación de «formalismo» no era más que una excusa. No le asustaron las disonancias ni los experimentos musicales sino la sospecha de que el público podía vislumbrar, al igual que él, el verdadero tema secreto de la obra: «el asesinato justificado de un tirano».

En cualquier caso, hasta ese momento Shostakóvich era el niño mimado del régimen. *Lady Macbeth* llevaba dos años triunfando en los escenarios soviéticos, se había estrenado en Londres, Praga, Estocolmo, Zúrich, Copenhague y hasta en Nueva York cuando, de repente, tras la sentencia de *Pravda,* la ópera fue prohibida y retirada de los escenarios. *Lady Macbeth* desapareció de la Unión Soviética durante más de un cuarto de siglo, y cuando regresó lo hizo en una versión revisada, en 1963, con el título de *Katerina Izmailova,* el nombre del personaje protagonista.

Shostakóvich apenas se había repuesto del mazazo cuando, una semana después del primer editorial de *Pravda,* se publicó otro que hacía pedazos la música incidental que había compuesto para el ballet *Arroyo luminoso* (donde, entre otras piezas, se encuentra el vals que popularizó Kubrick en la banda sonora de *Eyes Wide Shut*). Asustado, abortó el estreno de su Cuarta Sinfonía, una de sus más grandiosas partituras, que tuvo que esperar otro cuarto de siglo en el cajón hasta que su creador decidió que podía ver la luz. Los mismos que habían ensalzado *Lady Macbeth* como una obra maestra se plegaron ahora al dictado oficial, que contemplaba el éxito de la ópera en el extranjero como un ejemplo de sus valores decadentes: música degenerada, estridente y neurasténica que halagaba el gusto degradado de la audiencia burguesa, rezaba el editorial de *Pravda.* En febrero de 1936, más de cuatrocientos músicos, directores de orquesta y críticos musicales acudieron a Leningrado a una sesión de la Unión de Compositores celebrada con

el único fin de denigrar públicamente la obra y la persona de Shostakóvich. Muy pocos lo defendieron, entre ellos su gran amigo el erudito Ivan Sollertinski y el compositor Dmitri Kabalevski. Muchos subieron a la tribuna, se retractaron de sus opiniones anteriores y criticaron duramente la ópera en cuestión. Algunos también se abalanzaron sobre las sinfonías y los conciertos e incluso hubo uno, el compositor Lev Knipper, que lo acusó de ebriedad y de conducta antisocial. «Pero no estamos aquí para clavar el último clavo en el féretro de Shostakóvich», dijo al final de su discurso.

Este penoso linchamiento aparece reflejado punto por punto en las dos biografías que he consultado. Además de diversos testimonios, ambos citan el libro de memorias del tenor Sergi Radamski, quien cuenta que respondió a las palabras finales de Knipper con un alarido *(Podlez!)* que la versión de Wilson traduce como «¡Bastardo!» y la de Meyer como «¡Perro cochino!». Por lo demás, aparte de las actas, había cientos de testigos, de modo que no hay duda sobre lo que ocurrió aquel día de febrero en la sesión de la Unión de Compositores. De igual modo, tampoco sería muy difícil encontrar pruebas de lo sucedido en aquel Primer Congreso General de Lirniki y Banduristi del que habla Shostakóvich en el libro de Volkov. Ninguno de los asistentes era un compositor famoso y de muchos de ellos ni siquiera se conoce el nombre, pero una matanza de esas proporciones —y con el fin específico de decapitar el folklore popular ucraniano— tenía que aparecer forzosamente entre la inmensa bibliografía publicada sobre la época de Stalin. Pensé que no sería muy difícil encontrar las pruebas.

Recorrer una vida ajena tantas décadas después a través del prisma de una biografía resulta en cierto modo una cuestión de confianza. El lector confía en que la perspectiva sea adecuada, los datos correctos y el autor honesto; en definitiva, confía en que los puntos señalados en el plano coincidan con el territorio del que dan fe. Un territorio desaparecido, una comarca de la que sólo quedan vestigios. El biógrafo no cuenta con el mismo crédito casi ilimitado que el novelista; su trabajo no tiene nada que ver con la verosimilitud, sino con la verdad. Sin embargo, incluso aunque haya siglos de por medio, a veces los historiadores no pueden evitar convertirse en dramaturgos y aun en apóstoles. Se puede detectar entonces, bajo el flujo tranquilo de la sintaxis, cierta inclinación por los griegos o por los persas, por Roma o por Cartago, por Cortés o por Moctezuma, por Napoleón o por Wellington.

En un acontecimiento tan reciente, complejo y polémico como la revolución soviética, a menudo el historiador pierde por completo los papeles y pasa del apostolado a la propaganda. Robert Service, un prestigioso experto en la Rusia comunista, miembro de la British Academy y profesor del St. Antony's College de Oxford, ha escrito varios libros sobre el período soviético y sendas biografías sobre sus tres actores principales: Lenin, Stalin y Trotski. Según una reseña publicada por el *Evening Standard* el 23 de octubre de 2009, presentó la última de ellas ante el público reunido en Holland Park, Londres, con estas significativas palabras: «Si el picahielos no acabó de hacer el trabajo de matarlo, espero haberlo conseguido yo». Hay una amplia variedad de tonos entre la admiración sin reservas y la repulsa absoluta, pero presentarse a sí mismo como asesino *post mortem* de su objeto de estudio es toda una declaración de intenciones. No se trata de una biografía, ni siquiera de una autopsia, sino de un atentado con más de medio siglo de retraso. Del que Trotski salió ileso.

Aun contando con buenas intenciones, fuentes disponibles e información veraz, el género me parece de una dificultad circense, sobre todo cuando desciende al reino microscópico de los pequeños detalles. No el mapa de la batalla y los

movimientos de tropas, sino el pelaje de los caballos, los gritos de pánico, los casquillos de bala, las gotas de sudor, las manchas de sangre. Muchas veces, el investigador no dispone de más materiales que cartas o diarios, como un paleontólogo que únicamente tiene un par de huesos para reconstruir el dinosaurio entero. No sólo el esqueleto sino el grosor de los músculos, el color de la piel, las escamas y las uñas: todo a partir de dos huesos que le ha legado el propio dinosaurio.

«La vida que no se examina, no merece la pena de ser vivida», dice Platón que dijo Sócrates. Pero examinar la vida de uno a medida que transcurre, y cuanto más tiempo transcurre, también supone un acto de fe. Cuando echo la vista atrás, a mi propio pasado, me sorprende encontrarme con tantos huecos, tantos rostros anónimos, tantos pormenores extraviados, tantos momentos perdidos. Supongo que esa es la razón por la que mucha gente escribe un diario: ir apuntalando hechos para que el túnel no se le derrumbe encima. La primera y única vez que intenté llevar un diario fue en plena adolescencia y lo abandoné a los tres días por falta de anécdotas. Creo que la primera anotación iba sobre mi intención de llevar un diario, pero no se me ocurría qué más decir. Por aquel tiempo era tan ingenuo que hacer literatura con la propia vida me parecía un desperdicio, a menos que uno fuera un casanova, un explorador polar o un ladrón de bancos.

Mucho tiempo después, en mayo de 1998, emprendí el Camino de Santiago en solitario desde Astorga y decidí anotar mis impresiones en una libreta. Un día tropecé con ella en medio del caos de una mudanza, la releí y me enterneció la ingenuidad de mis apuntes: comentarios sobre la nieve, sobre el peso de la mochila, sobre los refugios, sobre los compañeros que me iba encontrando en el viaje. Había menciones a tres catalanes —Rafa, Roger y David—, a un par de alemanas altas y rubias llamadas Birgit y Astrid, pero únicamente podía poner cara, cuerpo y voz a un viajero americano muy simpático llamado Barry y a un peregrino belga, Ignaz, que tocaba la guitarra y fumaba en pipa, igual que yo por aquel entonces. Los demás se habían esfumado por completo de mi mente y ni siquiera mis anotaciones lograron corporeizarlos. Ya no eran más que nombres sobre un papel.

En las notas correspondientes al día 4 de mayo hay un párrafo del que de repente emergió un perro. Un pobre perro vagabundo que me siguió un buen rato durante un tramo tedioso y polvoriento:

> Por la mañana, de camino a Ponferrada, un perro abandonado me sigue obstinadamente durante unos 4 km. Le grito, le arrojo piedras, pero nada. El caso es que me recuerda a alguien. Sólo intento que no lo mate un coche.

Me recordaba a mí, evidentemente, que había echado a andar hacia Compostela

con la esperanza de olvidar a una mujer a la que no podía olvidar de ninguna manera. Era un motivo tan bueno o tan estúpido como cualquier otro; después de todo, hay gente que hace el Camino por diversión, por deporte, por turismo gastronómico, por ver hermosos paisajes. Pero también gente hechizada por el fulgor de esa ruta espiritual, ese ramaje de arterias abiertas en mitad de Europa que viene a desembocar en el Atlántico y que atrae a millones de peregrinos desde hace siglos. Durante las dos semanas que invertí en llegar a Compostela tropecé con varios fervorosos católicos que seguían las huellas del apóstol y con más de una docena de brasileños que seguían las huellas de Paulo Coelho. Barry, al que encontré en Astorga, y que había recorrido ya media Sudamérica a pie, rastreaba en las iglesias las imágenes seculares del peregrino —el cayado, la calabaza, la concha—, como si esperase verse un día retratado en un claustro románico. David, mi joven tocayo catalán, coqueteaba con todas las chicas con las que se iba tropezando, aunque, según él, ellas buscaban otra cosa.

La noche en que coincidimos en el refugio de Molinaseca charlamos sobre los motivos personales que nos habían llevado hasta allí a cada uno de nosotros. Alfredo, el hospitalero —un hombre encantador al que volví a visitar veinte años después—, nos advirtió sobre las paradojas y peligros del Camino de Santiago, sobre todo el peligro de creer que el Camino va a resolver tus problemas. El Camino es sólo un paréntesis, dijo, porque los problemas estarán esperándote al final, junto a la estatua del apóstol. Nos contó la historia de Tomás Martínez, el último templario, el hospitalero de Manjarín, al que habíamos visto ese mismo día, quince kilómetros atrás, rodeado de perros y de gansos. Tomás había dejado su trabajo, su matrimonio y su vida en la ciudad para montar con sus propias manos un albergue en Manjarín, apenas unos kilómetros después de la *Cruz do Ferro.* Jamás llegó a terminar el Camino: sintió la llamada de la vocación en Ponferrada y regresó para dar cobijo a los peregrinos en el tramo más alto y solitario de toda la ruta.

Cuando me tocó el turno de hablar, no quise revelar que estaba allí intentando olvidar a una mujer. Era una tragedia íntima, vulgar y banal con la que ya había aburrido a algunos amigos y que acabaría por formar la columna vertebral de mi primera novela, *Nanga Parbat.* No lo sé, digo, a sabiendas de que estoy mintiendo, de que la cumbre del Teleno, alzada como un navío majestuoso sobre la llanura de León, ya se ha transformado en un símbolo de ese amor que partió en dos mi vida. Al igual que al Teleno, yo lo seguía contemplando desde cualquier lugar desde el que lanzara la vista. Al día siguiente, hacia las ocho de la mañana, me encontré en el lugar de un pobre perro abandonado, y al otro, desde la cumbre del Cebreiro, se me llenaron los ojos de lágrimas al ver por última vez, a lo lejos, el Teleno. Tal vez lo descubras al final, dijo Ignaz mordisqueando su pipa.

Leo en mi libreta que, con sus ojos azules, su coleta rubia y su perfil rapaz,

Ignaz me recuerda a uno de esos galos flacos y ascéticos dibujados por Uderzo en *Astérix.* Cuando ríe, ríe con todo el cuerpo y toda la cara, un gesto que me dice mucho de una persona, me da confianza. Le acompaña un amigo, Bruno, bajito y moreno, aunque no sé si su amistad viene de lejos o si ha cuajado ahora en España. Ignaz toca el laúd y la guitarra, le gustan Jethro Tull y la música antigua española; de vez en cuando le oigo tarareando una canción en castellano mientras camina y me pregunta por alguna palabra de la letra. Unos meses después llegó a mi casa una cinta de casete con grabaciones suyas a la guitarra de temas renacentistas en la que había escrito con su castellano chapucero una advertencia: *Top secret, sólo para escuchar* abago *en cama.* Es el mismo idioma hipotético, mezcla de tres idiomas, con el que nos cuenta en el refugio de Molinaseca por qué está haciendo el Camino de Santiago. Su madre estaba muy enferma, los médicos no le daban ninguna posibilidad e Ignaz le preguntó si quería que él hiciera la peregrinación a Compostela. Para qué, hijo, preguntó ella. Para ver si sucede algo, respondió Ignaz. Tal vez un milagro. Ninguno de los dos era católico ni creía en Dios ni en milagros, así que su madre le dijo que no pensaba que un santo pudiera arreglar las cosas. Le preguntó si no le parecía mejor ir de peregrinación a Lourdes. Dos semanas después murió. Ignaz se detiene y aspira una larga bocanada de su pequeña pipa. Sabe cómo hacer música, sabe cómo y dónde colocar un silencio. Entre los papeles que encontraron después de su muerte, dice, había un sobre que llevaba escrito su nombre. Dentro, quince mil francos y un mensaje: *Ignaz, ve a Compostela.*

Podemos recordar muchas cosas, pero hay dos momentos esenciales de los que no sabemos nada. Nadie recuerda nada de su nacimiento, nadie escribirá nada sobre su muerte. Son los límites equidistantes de la vida, el marco de la pintura, el silencio que antecede y el que sucede a una música. Nada hay más allá, por mucho que alguien crea que ha explorado la pared en blanco de donde cuelga el cuadro o que asegure guardar ecos de existencias pasadas o que hable de una luz al final del túnel. Freud pensaba que la imposibilidad de recordar los acontecimientos de la primera infancia —lo que llamó «amnesia infantil»— era un mecanismo psicológico de represión de impulsos sexuales traumáticos. Hoy los neurólogos han descubierto que los bebés tienen capacidad para forjar y conservar ciertos recuerdos —el olor de una piel, la luz de una lámpara sobre la cuna, el ruido de un juguete—, aunque carecen de la capacidad para registrarlos y almacenarlos. El córtex prefrontal —la red neuronal donde se producen las sinapsis cerebrales— no alcanza su pleno desarrollo hasta el primer año de vida, y el hipocampo —el archivo de la memoria episódica— sigue creciendo hasta el segundo o el tercer año de vida.

Sin embargo, hay gente que dice acordarse del sabor del chupete, del papel pintado que coloreaba su habitación, de las canciones de cuna que cantaba su madre. Otros aseguran tener constancia incluso del trauma del nacimiento, la palmada del médico, e incluso de la placidez recóndita del vientre materno, ese limbo turbio y cálido. En lo que a mí respecta, si me preguntan por mi recuerdo más antiguo, voy buceando entre triciclos y papillas, entre olores a medicina y a caramelos, sin encontrar tierra donde poner el pie hasta que, a los tres años de edad, arribo a una habitación blanca, un hombre alto, una ventana radiante de sol, unas manos que me sujetan, algo metálico en mi boca, una sensación de ahogo horrible, una palangana llena de mi propia sangre. Eso es todo lo que guardo de mi operación de anginas. Después me contaron que, igual que tantos niños, me llevaron engañado hasta el ambulatorio, me dijeron que iban a darme un trenecito y yo entré en la sala de cirugía como un tonto, preguntando al cirujano por mi

trenecito.

En estos recuerdos siempre hay presente un elemento de adulteración: las veces que te hayan contado esta historia, las veces que te la hayas contado a ti mismo. Cada uno de esos relatos se proyecta sobre el recuerdo original, lo va empapando y desfigurando como un secreto corriendo de boca en boca. No me queda nada del trenecito que mis padres me compraron después, cuando salí llorando; no me queda nada del rostro de las enfermeras ni del médico. Sólo recuerdo sensaciones puras —la luz caliente del sol en la ventana, la palangana llena de sangre—, pero ni siquiera puedo estar seguro de que no las haya ido modificando a lo largo de los años, añadiendo pinceladas de color, un toque de amarillo, dos tonos de rojo.

Decidieron extirparme las anginas porque a los dos años de edad empecé a sufrir unos ataques de fiebre reumática que me dejaban exhausto, los labios morados, lívido y sin aliento. En uno de esos ataques, mi padre se asustó tanto que intentó reanimarme haciéndome la respiración boca a boca. Cuando me llevaron a urgencias, lo primero que hizo el médico fue examinarme el cuello para descartar que se tratara de una meningitis. El otorrino descubrió que había una infección en las amígdalas y les dijo a mis padres que habría que esperar a que cumpliera tres años para operarme. Me recetaron tetraciclina después de la cirugía, de manera que la única huella palpable que conservo de ese mal trago son mis dientes amarilleados por el antibiótico.

Cuando mi padre saca el proyector y pone una de sus películas caseras, casi siempre salimos mi hermano y yo jugando en los columpios o paseando por el parque de San Blas, pequeños y simpáticos duendes flotando en una sábana a través de un conjuro de luz. Sé que soy yo, me reconozco allí, visitando el remoto país del pasado, pero es como si hubiera sucedido en otra vida. Algo similar sucede con esas fotos de crío con pantalones cortos, en bañador o en pañales. Más fantasmales todavía son los sucesos de los que no hay constancia fotográfica o fílmica, más allá de las palabras que los sustentan. Mi madre me ha contado muchas veces cómo, al día siguiente de mi nacimiento, tuvo que subir tres tramos de escaleras porque a una enfermera no le dio la gana de avisar al médico. «Ahí están las escaleras», le dijo, ni siquiera le señaló el ascensor. Y ella empezó a trepar paso a paso aquella montaña de peldaños. Al día siguiente se armó un revuelo tremendo en la planta y un pediatra le preguntó cómo se le había ocurrido subir tres pisos a pie con los puntos frescos del parto; mi madre replicó que ya había perdido un hijo el año anterior y no quería repetir la experiencia. Afortunadamente, el Clínico, el hospital donde yo nací, no tenía nada que ver con San Ramón, la clínica privada del paseo de La Habana donde había fallecido mi hermano mayor. Ninguna comadrona ni, por supuesto, ningún médico reconoció su responsabilidad en la muerte de su primogénito.

Ya era del dominio público que la clínica San Ramón había sido uno de los

centros de una trama criminal organizada por monjas, religiosos, funcionarios, médicos y enfermeros que estuvo en marcha durante décadas. La historia de los niños robados llegó a saltar a los medios a finales de los sesenta, pero los resortes de la dictadura franquista y las garras del poder católico se encargaron de ocultar el escándalo. Las madres eran anestesiadas en la sala de partos y, cuando despertaban, ya les habían quitado el hijo. Les decían que había nacido muerto o que había fallecido al poco de nacer, pero en realidad las monjas lo habían entregado en adopción a otra familia a cambio de cincuenta mil pesetas, una cantidad que entonces equivalía a una pequeña fortuna. Si la madre insistía en ver el cadáver del niño, le enseñaban un pequeño bebé muerto que guardaban en una cámara frigorífica. Falsificaban documentos de manera que los padres adoptivos a menudo ni siquiera sospechaban que en realidad los estaban comprando, que aquellos niños recién nacidos no eran fruto del abandono o la orfandad sino del robo. A las familias que los recogían les contaban que eran bebés abandonados a quienes hacían el gran favor de que no acabaran en un orfanato. Aquel expolio al por mayor de bebés, gestionado por una organización católica y amparado desde diversas instituciones oficiales, duró más de medio siglo. Hubo varias denuncias durante la dictadura franquista, pero fueron acalladas. Hoy día, es prácticamente imposible calcular cuántas familias se quedaron sin sus hijos y cuántos niños fueron víctimas en aquel negocio de compra y venta de carne humana.

Según un auto del juez Garzón, la práctica se remonta a 1937, en plena guerra civil, cuando el bando nacional inició el robo sistemático de menores hijos de madres republicanas. Se calcula que pudo afectar a unos treinta mil niños desaparecidos hasta 1950 y a otros treinta mil desde esa fecha hasta finales de los ochenta, una cifra asombrosa, casi tanto como el hecho de que, a pesar de los cientos de denuncias, este masivo e ininterrumpido crimen de lesa humanidad todavía no ha generado una sola condena. Miles de familias se movilizaron en diversas organizaciones para reclamar justicia y también para buscar a los hijos que les quitaron: en el día de la Madre del año 2012 levantaron en la plaza de Callao un muro conmemorativo con cajas adornadas con nombres, apellidos y fechas, envueltas como si fuesen regalos. San Ramón, a pesar de su pequeño tamaño, era uno de los epicentros del tráfico de bebés y funcionaba con una cadencia similar a la de una gran maternidad de la época, al ritmo de dos o tres nacimientos diarios. Allí, aparte de los secuestros, también abundaban las negligencias, los alumbramientos con fórceps, las episiotomías, las cesáreas vaginales. Por desgracia, mi hermano mayor ingresó en esa otra macabra estadística de los errores médicos. Con mi madre convaleciente, mi padre y unos pocos familiares asistieron al entierro de mi hermano David en el cementerio de Canillas, un desangelado día de otoño de 1965.

El limbo, según el catecismo que enseñaban en mi época, es la antesala del paraíso, el lugar adonde van las almas de los niños que han muerto sin bautizar, una excepción teológica que también se extiende a todos los justos que vivieron antes del sacrificio de Cristo en la cruz. De niño, en aquel tiempo en que todavía iba a la iglesia, me gustaba imaginarlo como una eterna sala de espera, unos baños de vapor blanco y algodonoso repletos de bebés silenciosos, durmiendo para siempre en sus cunas. Lo cual, pensándolo bien, resulta una escena escalofriante. Después de todo, el limbo es un concepto tan extraño que ni siquiera los teólogos se han puesto de acuerdo respecto a su naturaleza. Hoy sigo imaginando el limbo como un espacio en blanco, una sala de espera donde no hay nada que esperar, donde no hay sitio para la esperanza ni para la desesperación; un pliegue entre el no ser y el ser, una estación de la nada donde los viajeros aguardan junto a la vía del tren un tren que no llegará nunca.

Sin embargo, para los novelistas, el limbo es también el archivo donde se amontonan los proyectos inconclusos, el lugar adonde van a parar los nonatos de la ficción, esas criaturas que no llegaron a pasar de la imaginación, los personajes que fueron bautizados pero no echaron a andar por una página. Esas tercas muchedumbres de sílabas.

Al repasar la carpeta amarillenta con los esbozos de *Borrón,* compruebo que la mayor parte de los personajes, salvo Mijaíl y Roman, son militares, médicos o funcionarios. Miro las notas sobre Elsa Bronstein, la doctora Bronstein, judía, soltera, cuarentona, estudiante de medicina en Berlín, pianista aficionada, lectora impenitente. Por las noches, la luz de su cuarto permanece encendida hasta la madrugada, alertando del insomnio pertinaz que la carga de ojeras y cansancio. Bronstein siempre está pensando en sus pacientes, en esas camas del hospital abarrotado donde trabaja y donde las enfermedades tienen nombre y rostro. Cuando lee a Spinoza, traducido al ruso, o a Heine o a Schopenhauer en alemán, no busca consuelo ni fe sino comprensión, busca un modo de entender el dolor por encima de la simple mecánica de tendones, huesos y nervios. Para ella, el dolor

significa una falla inadmisible en el plan biológico general: admite la decadencia, la vejez, admite incluso la muerte, pero no quiere aceptar el sufrimiento físico, la sumisión del alma a la carne. Durante su juventud, Bronstein tuvo un par de aventuras amorosas, nada tempestuosas ni románticas, más bien terminaron por diluirse en experimentos donde comprobó la futilidad de la pasión y la tenacidad animal de la especie. No hubo en sus romances nada fuera de la simple atracción física, la imantación erótica hacia unos ojos, una espalda, unos brazos. Nada espiritual, nada de lo que había leído en algunos poemas o en algunas novelas; nada semejante a lo que siente al tocar cierto *intermezzo* de Brahms, ese temblor que palpita entre las notas y que le obliga a abandonar el piano. Por lo demás, hace mucho que ya no lee novelas. Le aburren esas heroínas de papel, siempre suspirando por un hombre, lánguidas y fantasiosas muchachitas que no tienen nada que ver con ella. Le dan lástima las mujeres que no pueden vivir por sí mismas, que necesitan un hombre que las cuide, las alimente y las proteja. El único vestigio que guarda de uno de sus amantes —Marco, un enfermero florentino entusiasta de la revolución— es una guitarra española que olvidó cuando regresó a Italia a luchar contra Mussolini. A lo largo de los años la guitarra la acompañó en varias mudanzas, junto a unos cuantos libros y objetos personales. La conserva no por nostalgia de Marco ni porque sepa tocarla —le parece que apenas sabe aporrear el piano—, sino porque respeta demasiado la música como para abandonar un instrumento en la calle. Pero de vez en cuando la extrae de su funda y pellizca las cuerdas.

Bronstein, que había estudiado anatomía con un discípulo de Darwin, se ve a sí misma como un fósil viviente de una época extinguida, un ramal muerto en el árbol de la evolución, un ave prehistórica que, subida en una rama, asiste con una mezcla de perplejidad y desidia al nacimiento de una nueva especie: la proliferación de una multitud de diminutas bestias peludas y rellenas de sangre caliente. Puesto que ha leído a Darwin sabe de sobra que los más aptos no son necesariamente los mejores. Había asistido a la misma dinámica de supervivencia en los diversos hospitales donde había trabajado. Los médicos menos capaces, los chivatos y los lameculos que alcanzan el puesto de director; los pacientes miserables que salvan el pellejo mientras las buenas personas suelen terminar bajo una sábana. No era una ley universal, desde luego, pero sí una tendencia estadística que ella había comprobado las suficientes veces como para que ni siquiera la asombrara. Había visto morir a enfermos lo bastante desdichados como para comprender que, para ellos, la muerte no era más que el punto final de un largo cúmulo de desgracias. Gente pobre que había trabajado en el campo toda su vida, que apenas tenía para comer, que había enterrado a hijos y sobrevivido a guerras hasta que un día se presentaban en el hospital arrastrándose de dolor, con un tumor en el vientre del tamaño de una patata. Mala suerte, decían los otros

médicos; sí, pero la mala suerte casi siempre les tocaba a los mismos. Pocas veces la bondad era recompensada en este mundo, y del otro mundo tenía serias dudas. Bronstein no había encontrado vestigios del más allá entre la carnicería de las autopsias.

Ni la religión ni la fe ni el amor tenían cabida en los abigarrados océanos de la sangre. Bajo el microscopio, una gota de sangre era exactamente igual a otra. Bronstein ni siquiera creía en la posibilidad de una justicia humana, un sistema que reparase la feroz lotería de las enfermedades y las plagas. Niños que se quedaban paralíticos antes de cumplir cinco años, jovencitas sentenciadas antes de asomarse al mundo. Discutía a menudo con el coronel Makarov sobre la inutilidad esencial de la revolución y Makarov le respondía que la revolución no intentaba reparar las injusticias de la naturaleza ni de la vida, sino únicamente las cometidas por los hombres. La revolución, decía el coronel, intentaba precisamente anular ese desequilibrio, abolir el mandato natural según el cual los fuertes devoran a los débiles. No había ninguna ley natural que sancionase el dominio de una clase social sobre otra. Makarov se pone a toser, una tos ronca y seca que no lo deja continuar. Fumo demasiado, doctora, dice cuando recobra al fin la voz. Lo sé, replica Bronstein. Ambos saben que están evitando un tema prohibido desde el día en que aplicó el estetoscopio a la escuálida espalda del coronel y descubrió dentro un hervidero de silbidos y ronquidos. Le pregunta si alguna vez sangra al toser y Makarov responde que no. Le pregunta si suda mucho por las noches y Makarov responde con una de sus bromas:

Sólo cuando sueño con usted, doctora.

¿Y sueña conmigo muy a menudo?

No lo suficiente.

Siempre charlan así, bromeando y mintiéndose, aunque las bromas no hacen mucha gracia ni los embustes engañan a nadie. Sus conversaciones son como una partida de cartas sin apuestas reales, sin ganancias ni pérdidas. Bronstein sospecha que el coronel está enamorado de ella; también que él sospecha que ella lo sospecha. Bien valía una sospecha por otra, pero la medicina seguía repartiendo más cartas. Makarov no confesaría su amor por ella ni ella le revelaría lo enfermo que estaba.

Debería tomarse un descanso, coronel. Sé que no va a hacerme ningún caso, pero necesita aire puro, dormir mucho, largos paseos por el campo. Le vendría bien una temporada en la montaña.

¿En un sanatorio?

Yo no he dicho eso.

¿Me está recomendando un permiso entonces? ¿Se vendría conmigo?

Tenga cuidado. Un día podría decirle que sí y tendría que cumplir su palabra.

Nada me gustaría más, pero antes que mi palabra están mis órdenes.

La revolución antes que el romanticismo. Inspire, coronel.

Makarov no era un revolucionario, sino un militar de carrera. Abrazó la revolución por instinto, el mismo día en que le ordenaron que fusilara a un pelotón de desertores y prefirió desertar él también, ponerse de lado del pueblo. Bronstein lo sabe bien, puesto que en Járkov el coronel era una leyenda. Había luchado contra los ejércitos del emperador primero, contra los ejércitos del káiser luego y contra los ejércitos del zar después. Se había puesto a las órdenes directas de Trotski y luego había combatido a Trotski.

Suelte el aire.

Creí que se le había olvidado.

El frío del metal sube y baja por su espalda, posándose a saltos como una mariposa. No es una sensación desagradable, más bien inesperada, como si fuesen besos húmedos. Bronstein le rodea y contempla el torso blanquecino, huesudo, duro como una tabla de lavar. Está roturado de cicatrices. Ella ha examinado suficientes heridas de guerra en hospitales de campaña como para establecer el origen de cada una de ellas: dos pequeños mordiscos de bala, uno en un hombro y otro bajo la clavícula; la cornada de una bayoneta junto al ombligo; el feo y largo costurón quirúrgico que le brota de un costado y se interna bajo el pantalón, ingle abajo.

Se conocían desde hacía tres años; los había presentado una noche un amigo común, Igor Polovtchin, médico de la guarnición, y desde entonces habían coincidido unas cuantas veces, en la galería de algún museo o en un concierto de la Filarmónica, donde el coronel se excusaba cómicamente por su presencia, ya que, según decía, no le gustaban realmente ni la pintura ni la música. Vengo únicamente por verla a usted, doctora, bromeaba. Es la única obra de arte que me interesa. Pero sus galanteos nunca iban más allá, y Elsa tampoco sabía cómo tomárselos. Ahora observaba el torso del coronel, cosido y traqueteado por la historia, como si fuese un cuadro abstracto, una de esas pinturas que ella había admirado décadas atrás, en Viena o en París, y que no se ajustaban estrictamente al canon del realismo socialista.

Parece que se ganó hace tiempo el derecho a ese permiso. Su pecho es más bien elocuente al respecto.

¿Se refiere a las toses?

Me refiero a las condecoraciones. ¿Dónde las obtuvo?

No quisiera aburrirla, doctora.

Sólo es curiosidad, sabe que a él no le gusta presumir de sus heridas. Cada cicatriz tiene su propia historia. Makarov suspira y las va señalando una por una, recitando como un niño ante una pizarra.

Mukden, Manchuria, 1905, dice apuntando al agujero en el hombro. Contra los japoneses. Tannenberg, en Prusia, 1914, recita, llevando el índice al vientre y luego

a la clavícula. Contra los alemanes. La peor —alza el brazo para mostrar la cremallera de carne en el costado— es de fabricación nacional. Crimea, 1919, contra la caballería de Denikin.

¿Fue un sable o una bayoneta?, pregunta Bronstein, examinando los pliegues.

Un sable. La herida se infectó, me operaron varias veces y pasé dos meses en el hospital.

Tuvieron que ser dos meses muy malos, coronel.

Apenas recuerdo nada. Tenía mucha fiebre.

Bronstein le dice que tiene suerte de que la guerra haya terminado, pero Makarov niega con la cabeza. No, la guerra no ha terminado, doctora. Nunca terminará. El enemigo está en todas partes, nos tienen miedo, nos odian demasiado para poder dejarnos en paz. Se abrocha la camisa. ¿Sabe cuántos países intervinieron para intentar ahogar la revolución en su cuna? Bronstein deja el estetoscopio a un lado y niega con la cabeza. Medio mundo, doctora. Siempre pierdo la cuenta. Los británicos, los franceses, los alemanes, los polacos, los japoneses, los checos, los rumanos, los serbios, los griegos, los estadounidenses. No pudieron con nosotros en el campo de batalla, a pesar de que nos invadieron por el norte, por el sur, por el este y por el oeste. Volverán a intentarlo, como sea, de cualquier modo. Ese traidor de Trotski.

Makarov se pone a toser otra vez, una sacudida que lo agita de arriba abajo y que le rompe las palabras en pedazos.

Debería dejar de fumar, dice al fin, abotonándose la guerrera.

Estaría bien. Y descansar unas cuantas semanas.

Tengo mucho trabajo, doctora. No creo que al nuevo comisario político le hiciera mucha gracia que abandonara mi puesto precisamente ahora.

Era una de las novedades impuestas por la revolución: el poder militar supeditado al civil. El brazo sujeto a la cabeza, como solía decir Makarov, antes de añadir maliciosamente: Quien manda de verdad es el cuello. No le importaba, pues durante toda su vida no había hecho otra cosa que acatar órdenes —de su padre, de su tío, el militar, de los profesores de la academia, de los oficiales superiores—, aunque en bastantes ocasiones se había encontrado obedeciendo a un verdadero imbécil. Pero eso no era culpa de los bolcheviques (quienes no habían logrado suprimir el antiguo sistema de promoción, aquel odioso escalafón donde primaban la maledicencia y la delación en lugar de la abnegación y el talento), sino de la vida misma. La revolución aún no había corregido ciertos errores evolutivos, habría dicho la doctora citando vagamente a Darwin. Bronstein le pregunta cómo es el nuevo comisario.

¿Bittinsky? No lo he visto más que un par de veces, no sabría decirle. Es un compositor. Parece un buen hombre.

Como militar, Makarov está obligado a juzgar a los hombres de un vistazo, y no

le gustó la primera impresión que le dio Bittinsky. Le pareció pusilánime, retraído, un hombrecillo que rehuía los ojos de su interlocutor y al que le sacudía la voz un temblor de jilguero. No había llegado a estrechar su mano, pero apostaría diez rublos a que habría encontrado un tacto fofo, algodonoso, unos dedos de molusco. Sin embargo, se reserva su opinión.

¿Un compositor?

Sí, un músico. Tengo que ayudarle a organizar ese puñetero congreso de *lirniki,* no sé a quién se le habrá ocurrido la idea.

Bronstein recordó a los tres ancianos ciegos, cada uno con su lazarillo, que estaban sentados en el césped, en el parque frente al hospital. Esa misma mañana había visto a uno provocando un pequeño atasco en la avenida Moskovsky, solo y asustado entre los bocinazos del tráfico, como un animal perdido. Probablemente ni siquiera sabía lo que era un automóvil. Ella lo ayudó a cruzar la calle y le dio una moneda que el anciano agradeció con un murmullo. ¿Así que era eso? ¿Una asamblea de ciegos?

De músicos, doctora. Músicos ambulantes. Cientos de ellos. Van a conocerse por primera vez y a compartir sus canciones. Todos son ciegos, ese es el problema.

¿Ciegos de nacimiento? ¿Todos ellos?

No lo sé. Mi cometido es buscarles alojamiento, y crea que no es nada fácil porque llevan además a sus guías, unos muchachos huérfanos que los ayudan a la vez que van aprendiendo el oficio. Ya he habilitado dos cuarteles, pero necesitaré más sitio.

Al menos es un trabajo en tiempo de paz, coronel.

En eso, por desgracia, mi trabajo es como el suyo. No hacemos más que poner vendas y remendar heridas. Pensar que algún día acabará la guerra es como pensar que algún día acabará la enfermedad. Pero la guerra no acaba nunca.

La enfermedad es una forma de vida, coronel. La guerra es una forma de vida.

Cuando Makarov abandona el consultorio, Bronstein se queda un rato mirando por la ventana. Siempre le ha gustado mirar las nubes, adivinar las formas que toman según las van empujando su imaginación y el viento. De pequeña adivinaba en ellas veleros, repollos enormes, grandes águilas blancas; cuando empezó a estudiar medicina, leucocitos y tumores cancerosos; más tarde, multitudes en marcha, explosiones lejanas, caballos en fuga, frescos de batalla casi abstractos. Ahora, entre las nubes de lluvia arremolinadas sobre Járkov, Bronstein intenta avizorar un pulmón desgarrado por la tuberculosis, pero sólo ve el humo de la historia desvaneciéndose en la tarde.

Hay algo obsceno al hacer la autopsia de una novela fallida, al enseñar las tripas sin la piel que habitualmente las recubre. El fragmento anterior es lo último que escribí de *Borrón* antes de arrojar definitivamente la toalla, en noviembre de 2016. No era la primera vez ni sería la última que abandonaba su escritura, aunque al fin estaba seguro de que no habría más tentativas. Pensé que el centenario de la revolución soviética me serviría de acicate, pero me equivocaba.

La primera vez que dejé aparcado el proyecto, en 1994, después de reunir veintitantos folios de notas, tenía buenos motivos para hacerlo. No había escrito más que unos cuantos relatos, no me sentía lo bastante hábil como para manejar tantos personajes, no dominaba aún la técnica del diálogo ni la de la estructura. Llevaba escribiendo cuentos desde que era un crío, pero sabía muy poco del arte de la novela y casi nada del tesón, la astucia, la polifonía, los pilares y las perspectivas que se requieren para levantar una. Había empezado y desechado suficientes manuscritos como para calibrar que aquel material me venía grande. En definitiva, no estaba preparado, no era más que un aprendiz de novelista.

También hubo cobardía, por qué no decirlo, el mismo impulso de retroceder ante una pared demasiado empinada cuando la humillación puede ser una salida más airosa que escapar con unos cuantos huesos rotos. Algunos años después, para ir cumpliendo la metáfora, publiqué mi primera novela, *Nanga Parbat,* ambientada en un ochomil de Pakistán, sin que me echara para atrás mi nula experiencia en montaña. Dije medio en broma que me había documentado mientras vivía en un cuarto piso sin ascensor. Algunos amigos alpinistas se empeñaron en remediar mi virginidad llevándome a La Pedriza, a Gredos y a otros lugares más o menos rocosos. No alcancé a percibir el lío en que me estaba metiendo —la vida imitando sutilmente a la ficción— hasta que mi amigo Paco Aguado me invitó a recorrer con él el Caminito del Rey, un sendero de pasarelas colgantes que atraviesan el impresionante desfiladero de los Gaitanes, en la sierra de Málaga. Levantado en 1905 para los trabajadores que tenían que construir la presa en el pantano del Chorro, poco a poco el tiempo lo fue resquebrajando hasta convertirlo en una

auténtica ruleta rusa vertical, con tramos deteriorados, brechas rotas, hierros oscilantes y tablones sueltos. Después de una serie de accidentes mortales, las autoridades decidieron clausurarlo rompiendo la pasarela de entrada, pero lo único que consiguieron fue atraer todavía más público. En aquel entonces, para acceder al Caminito había que cruzar una línea a treinta o cuarenta metros de altura sobre un muro vertical sin más apoyos que cinco o seis soportes de metal colgando como alcayatas sobre el abismo. Cuando miré hacia arriba y vi a los excursionistas abrazados a la pared, flotando sobre el vacío, me senté en la hierba y decidí que iba a quedarme allí, leyendo un libro. Paco, que en tiempos fue un escalador de élite, un pionero mundial de la escalada libre, regresó y logró convencerme para que lo siguiera. Pensé en los titulares de prensa a la mañana siguiente: «Escritor muere espachurrado en una caída tras un penoso intento por emular su propio libro».

Reconozco que, entre la seguridad del arnés y las instrucciones de Paco, atravesar aquel muro vertical no fue demasiado difícil. Aprendí, además, una valiosa enseñanza sobre perspectivas, una lección de vértigo que conoce de sobra cualquier alpinista más o menos experimentado, pero que también es válida para ciertas situaciones de literatura y de la vida. Paco me dijo que un pasaje de montaña que desde fuera parece impracticable cambia completamente visto desde dentro. Yo lo pude comprobar al mirar abajo, hacia la muerte que aguardaba treinta o cuarenta metros al fondo, y ver que mis pies podían vadearla sin problemas. El gran escalador inglés Albert Mummery, que desapareció en una ruta imposible en el Nanga Parbat, lo advirtió más de cien años antes con una formulación radical e inolvidable: «Cuando todo indica que por un lugar no se puede pasar, hay que pasar. Se trata precisamente de eso».

Ojalá lo hubiera sabido cuando, en espera de que soplaran vientos favorables, abandoné *Borrón* después de tomar un montón de notas, antes de meterme realmente en harina. Sentía una especie de lástima retrospectiva por el libro que podía haber sido, por las fuerzas o la ambición que me faltaron. En su momento le hablé de la historia y de mis problemas con ella a un tipo a quien acababa de conocer, Álvaro Muñoz Robledano, un poeta extraordinario que, con el tiempo, se convertiría en mi mejor amigo. Por aquel entonces ambos trabajábamos en una librería de la cadena Crisol, en la calle Goya; yo no había publicado nada todavía y él únicamente un poemario, *Fotografía junto al pecio.* Poco después Álvaro me habló de un poema que estaba escribiendo, un largo poema sobre la disolución de Europa que, si no recuerdo mal, se iniciaba con la última frase de los diarios de Virginia Woolf («L. está podando los rododendros»), fechada el 24 de marzo de 1941, cuatro días antes de que encontraran su cuerpo en el río Ouse con los bolsillos llenos de piedras. El poema iba a incluir también la matanza de los *lirniki,* una sección de la que sólo hemos podido rescatar dos versos:

Sé que hay pasillos que no puedo ver
y al fondo un fuego que no conozco.

Álvaro tampoco terminó nunca aquel poema. No es fácil calibrar cuándo ha llegado el momento de sentarse y ponerse manos a la obra, al menos para mí nunca lo ha sido. Tal vez ese trabajo de esperar, de retener durante meses o años el impulso de sentarse a escribir —igual que el cazador que aguanta la tensión de apretar el gatillo— sea aún más duro que el momento de lanzarse contra el muro de la página en blanco. Reinhold Messner se retiró dos veces de su intento de escalada en solitario al Nanga Parbat —la primera ascensión en solitario a un ochomil de la historia—, una de ellas en medio de un ataque de pánico. Sabato tiene un consejo aterrador, uno de los mejores que he leído sobre el oficio: «No empieces a escribir hasta que no sientas que podés volverte loco».

A lo largo de las dos décadas siguientes fui publicando una docena de libros de diversos géneros —policíaco, aventuras, viajes—, uno de ellos una continuación espuria de una epopeya homérica, una novela considerablemente difícil y compleja cuya escritura, entre aplazamientos y reanudaciones, me llevó más de diez años. Entre uno y otro libro el fantasma de *Borrón* se me seguía apareciendo, como si los pobres ciegos asesinados reclamaran su derecho a existir desde el limbo de los no nacidos. Pero yo tampoco podía ver el pasillo donde se agolpaban ni sabía nada del fuego que los esperaba al fondo.

Cuando fantaseaba con la idea de retomar la novela, siempre me tropezaba, aparte de otras dificultades, con un importante problema logístico: los detalles sobre la matanza de los *lirniki.* ¿Cuántos acudieron al congreso? ¿Doscientos, trescientos, mil, dos mil? Los habían fusilado en Járkov, pero ¿dónde exactamente? ¿A campo abierto? ¿Contra un muro de las afueras? ¿En el patio de un cuartel, cerca del teatro donde se celebró el congreso? Casi desde el principio decidí que no iba a narrar la matanza directamente sino rodearla mediante una elipsis, contar el antes y el después, acceder a ella a través de los recuerdos del único superviviente, Mijaíl, el niño que guiaba al bardo Roman Kulyk, el que despertaba al lado del cuerpo tibio y ensangrentado de su maestro, entre una horda de cadáveres. Ya vería luego cómo conseguía hacerle escapar. De momento, no me parecía demasiado inverosímil que el crío saliera intacto de un fusilamiento masivo: pensaba en la confusión, el pánico de las víctimas, el tableteo de las ametralladoras, los gritos, pero también en el empacho de sangre, el reiterado guiñol de la muerte, la fatiga de arrastrar los cuerpos y enterrarlos. No era descabellado pensar que, al igual que antes de una batalla, los soldados se animaran con un trago de vodka; tampoco lo era que, a medida que avanzaba la tarea, entre los cuerpos derribados y las humaredas de pólvora, las botellas fuesen cayendo una tras otra. Cuando me documentaba para escribir *Todos los buenos soldados,* ambientada en la guerra de Sidi Ifni, descubrí en la autobiografía de Miguel Gila un episodio prácticamente idéntico donde el cómico relata cómo él y un compañero habían sobrevivido a un fusilamiento en plena guerra civil gracias a que los moros que formaban el pelotón estaban muy borrachos.

Eso era: ebrios de vodka y de sangre, los verdugos suben a los camiones y dejan montones de muertos tendidos a la intemperie, bajo la llovizna. Esa misma noche tendrán que regresar para deshacerse de los cuerpos, cavar zanjas, quemar restos. La lluvia espabila al pequeño Mijaíl, que se había refugiado entre los brazos de su maestro y cuyo cuerpo abraza por última vez antes de ponerse en pie. Contempla aquel escenario apocalíptico, los cadáveres hacinados unos sobre otros, ancianos

encogidos como si hubieran regresado al feto, hombres bocarriba buscando algo que agarrar, jóvenes como él, gritando con la boca abierta, niños como él, que abre la boca en un interminable grito mudo. Nunca olvidará —¿cómo podría olvidarlo? — a un muchacho de su edad recostado contra una pila de muertos, una erección terminal asomando de los pantalones bajados, masturbándose frenéticamente mientras la sangre va empapando los agujeros del pecho.

Mijaíl echa a andar por los senderos embarrados, mojándose lentamente, entre vacas esculpidas bajo el aguacero que lo contemplan con tranquila estupefacción y perros que lo siguen un trecho hasta que adivinan que no tiene nada que darles. Horas después, la doctora Bronstein descubre a un niño vagando solo por las calles de Járkov, empapado de arriba abajo. Se acerca, ve las manchas de sangre en los pantalones, la boca abierta en una mueca interminable. Lo lleva al hospital, le quita las ropas y comprueba que no tiene una sola herida. Le pregunta qué le ha ocurrido, quién es, cómo se llama, pero Mijaíl sigue sin hablar: simplemente se queda con la mirada perdida, tendida hacia ninguna parte. Cuando por fin responde, días después, en su pequeño piso muy cerca del hospital, Bronstein no puede creerlo. En la ciudad corren rumores sobre la masacre, pero ella no puede ni quiere darles crédito. El coronel Makarov jamás lo hubiera permitido: un militar de carrera que desertó del ejército del zar por negarse a fusilar a otros desertores no podía haber ordenado la ejecución de una muchedumbre de ciegos indefensos. ¿O quizá sí? Después recuerda que están en tiempo de paz y que el mando del coronel está supeditado al poder civil. ¿Cómo se llamaba aquel comisario que acababa de llegar a Járkov? ¿Bittinsky?

Había visto a Bittinsky unos días atrás, cuando el comisario visitó el hospital con dos de sus subordinados. Un hombre pequeño, flaco como un pajarito, con las mejillas hundidas y los ojos huidizos, que le entregó un manojo de dedos al estrecharle la mano. Bronstein se confundió entre el rebaño de batas blancas que le iba enseñando el hospital y oyó retazos de un diálogo entre el comisario y sus ayudantes. Uno de ellos —Provulok, un burócrata plañidero que tiempo atrás había intentado cortejarla— se quejaba de los gastos que iba a ocasionar el congreso entre manutención y alojamiento. No entendía por qué razón tenían que acoger a todos esos viejos ciegos, y Bittinsky le explicó que no podían permitir que siguieran cantando canciones religiosas, himnos a los zares y a los príncipes del pasado. Puesto que eran la vanguardia del folklore ucraniano era necesario darles instrucciones, enseñarles otro repertorio con el fin de que el pueblo aprendiera los nombres de los nuevos héroes. Pero eso —saltó el otro ayudante— podía llevar mucho tiempo. Sí, sí —Bittinsky asintió—, era cierto. Mucho tiempo y mucho dinero. Enseñar a los ciegos era un engorro, muchos de ellos ni siquiera sabían hablar ruso. A veces, dijo, no hay más remedio que amputar, ante el riesgo de que una infección se extienda.

Quizá había oído mal o había entendido mal, quizá la metáfora de la amputación —al lado de los bisturíes, las camillas, las gasas ensangrentadas— se refería a otra cosa. Pero Mijaíl, al que había escondido en su casa, le contó que los ciegos y sus pequeños guías habían sido fusilados por tandas; que los encerraron en una granja abandonada y se los iban llevando de diez en diez; que algunos intentaban hablar aunque, entre las descargas, no se oían más que alaridos, aullidos y lamentos; que habían tardado horas en matarlos a todos; que Roman, su maestro, estaba cantando cuando uno de los soldados le dio un culatazo en la boca y pisoteó el laúd, que gimió al quebrarse bajo la bota con un acorde desangelado; que él se quedó mucho rato mirando el instrumento roto como si fuese el caparazón de un insecto.

Varios años después escribí una escena similar hacia el final de mi novela homérica, *El mar en ruinas,* durante la matanza de los pobres bardos ciegos en la sala de banquetes del palacio de Odiseo. Hay milenios de distancia entre los aedos griegos y los *kobzari* ucranianos, pero los unen varias cosas: la ceguera, el oficio de músico ambulante, el destino de morir a hierro y fuego. Los hermanaba la gran sombra de Homero, el poeta épico al que la tradición pinta privado de la vista, como si el oído bastara para abarcar el mundo. La tradición también cuenta que Demócrito de Abdera, el filósofo de la risa cuya obra detestaba Platón, se encerraba en un sepulcro para que la realidad exterior no lo distrajera y al final de su vida, como esa oscuridad no le parecía bastante, se arrancó él mismo los ojos. Milton, el autor de *El paraíso perdido,* asegura que sacrificó su vista en defensa de la libertad, escribiendo tratados sobre el divorcio y libelos a favor de la república y del regicidio en los que defendía el ajusticiamiento del rey Carlos I, aunque resulta más plausible que la perdiese a causa de un glaucoma. En el progresivo deterioro visual de Joyce, que lo dejó prácticamente ciego al final de su vida, intervinieron diversos factores, entre ellos la iritis, el glaucoma, la sífilis y la hipermetropía. Borges, que sufría de miopía degenerativa y padeció desprendimientos de retina, explicó que la ceguera no es un hábitat de oscuridad sino un mundo de neblina vagamente luminosa, y añadió que para él supuso un don que le abrió el conocimiento de diversos idiomas. El primer párrafo de *Borrón,* mi novela abortada, se abre con una referencia a la ceguera:

> Hay muchas formas de ver el mundo, pero también hay muchas formas de no verlo. Entre una visión perfecta y la ceguera total se extiende toda una gradación de penumbra que va desde la neblina dulce y ligeramente acuática de la miopía al embudo remoto de la visión de túnel, de las manchas borrosas y las moscas tintineando en un rincón del párpado al súbito telón del desprendimiento de retina. Roman Kulyk —cantor de la revolución, juglar errante— solía decir que el problema no era la gente que no ve, sino la que no quiere ver. Eso sí que no tiene remedio, canturreaba, pellizcando las cuerdas de su bandura. ¿El qué, Roman? Los invidentes por

vocación, los que se han sacado los ojos a propósito, los ricos, los aristócratas, los lacayos, los siervos, los que cierran sus ojos ante la miseria del mundo.

Una arraigada creencia popular, que en los últimos tiempos parece corroborada por ciertos experimentos científicos, establece una correspondencia entre la pérdida de visión y el aumento de la capacidad auditiva —no necesariamente del talento musical. Antonio de Cabezón y Joaquín Rodrigo en la música clásica; *Blind* Lemon Jefferson y *Blind* Willie Johnson en el *blues;* Art Tatum, Roland Kirk y Tete Montoliu en el *jazz;* Ray Charles y Stevie Wonder en el *soul;* todos ellos fueron grandes músicos que nacieron ciegos o que perdieron la vista cuando eran niños. En cambio, dos grandes compositores del barroco, Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Händel, contemporáneos ambos, sufrieron diversos problemas en la vista y acabaron cayendo al final de su vida en manos del mismo cirujano, John Taylor, un charlatán sin escrúpulos que presumía de haber operado a príncipes y papas. *Qui dat videre, dat vivere* (quien da vista, da vida), era el lema que llevaba escrito en su carroza decorada con vistosos dibujos de ojos humanos. En 1750 Taylor operó de cataratas a Bach y lo dejó ciego; se cree que el compositor murió de resultas de alguna infección relacionada con la cirugía poco después. Años más tarde, Händel corrió una suerte parecida. En el breve período en que ambos permanecieron inmersos en la ceguera, no parece que se incrementara exponencialmente su catálogo de obras maestras.

Sin embargo, de algún modo persistía esa creencia en la afinidad entre tinieblas y música; quizá por eso, hasta bien entrado el siglo xx se mantuvo la bárbara costumbre de cegar a los pájaros que participaban en concursos de canto. Se decía que las aves, al perder la vista, se resignaban a permanecer tranquilas en sus jaulas y cantaban mejor. Seguramente, lo que a aquellos imbéciles les parecían trinos deliciosos eran chillidos de terror y desesperación. Hoy día esta atrocidad ya no se practica, aunque de vez en cuando la Guardia Civil detiene a cazadores furtivos que capturan gorriones, los ciegan con alfileres y los usan como reclamo para atraer a otros pájaros. Cuando supe que antaño la mutilación se llevaba a cabo con un alambre al rojo que se iba acercando a los ojos del animalito sin llegar a tocarlo, recordé aquel pasaje de *Miguel Strogoff* en el que el malvado Feofar Kan lee al azar una sentencia del Corán («¡Mira con los ojos bien abiertos, mira!») y entonces el verdugo ciega al correo del zar pasándole ante los ojos un sable al rojo vivo. Lo leí de niño y todavía recuerdo la emoción del milagro final, cuando Verne hace que Strogoff recobre la vista gracias a las lágrimas derramadas al ver a su madre por última vez, antes de que el sable descienda. Pero ese recurso no valía para devolver la visión a los pobres jilgueros, canarios y ruiseñores a los que dejaron ciegos sólo para satisfacer los oídos de un necio.

Los psicólogos tienen un término para el niño que recibe el nombre de un hermano muerto. Lo llaman «hijo de reemplazo», y el sintagma alude al vacío creado por la muerte prematura de un hijo —con unos pocos años o meses o al poco de nacer— y al anhelo de los padres por llenar ese vacío mediante otro hijo. Dicen que ponerle el mismo nombre al recién nacido es una especie de ritual que intenta anular el trauma de la pérdida, cancelar el luto, empalmar los dos nacimientos en uno solo, como si el tiempo no hubiera transcurrido.

Hay registrados varios casos de artistas famosos que repiten este esquema. A Van Gogh, su padre, pastor protestante, lo llevaba cada mañana a la iglesia y, antes de entrar, le enseñaba la tumba de un hermano muerto un año antes de nacer él que llevaba su mismo nombre: Vincent Willem. Beethoven sospechaba, por un error en la fecha del certificado de bautismo, que era hijo ilegítimo y que había nacido para sustituir a un hermano mayor muerto nada más nacer: Ludwig Maria. Esta obsesión le inspiró una de sus primeras canciones, *An einen Säugling* («A un bebé»), cuyo primer verso dice: «Todavía no sabes de quién eres hijo». En su estrafalaria y apasionante autobiografía, *La vida secreta de Salvador Dalí,* el pintor catalán relata cómo de niño se había sentido una copia de un hermano mayor muerto poco antes de cumplir dos años y al que sus padres habían bautizado también con el nombre de Salvador (Salvador Galo, para ser más exactos, lo cual ha alimentado jugosas hipótesis sobre su posterior matrimonio con Gala).

En mi opinión, el ejemplo más impresionante es el de Philip K. Dick, quien pasó toda su existencia imantado al recuerdo de una hermana melliza, Jane Charlotte Dick, que murió de desnutrición a las pocas semanas del parto. Su padre la enterró en el cementerio de Fort Morgan, Colorado, y al lado dejó un hueco para su otro hijo. Así, Dick supo toda su vida que lo aguardaba una lápida donde estaban escritos su nombre, su fecha de nacimiento, un guion y, debajo, un espacio en blanco para rellenar en el momento en que decidiera estrenarla. El diminuto cadáver bajo tierra y la atracción gravitatoria de la tumba explican muchas anomalías de su comportamiento y buena parte de las extraordinarias visiones de

su obra, desde el mundo en descomposición visto a través de los ojos de un niño autista en *Tiempo de Marte* hasta el escalofriante moratorio entre la vida y la muerte en *Ubik*.

Según los psicólogos, puede ocurrir que el recién llegado, al crecer rodeado de recuerdos, fotografías y juguetes fósiles, termine por sentirse un impostor, una versión, una segunda edición del hermano muerto. En mi caso, no hubo ninguna tumba, ni juguetes, ni fotos, nada, ni el menor rastro de mi predecesor hasta que encontré su inscripción en el libro de familia. Mis padres nunca hablaban de él, y me llamaron como él por la costumbre de bautizar al primer hijo con el nombre del padre (David también es el nombre de mi padre y yo tenía que continuar la tradición). Aun así, la sensación de sentirse un desplazado, un desterrado, me ha acompañado toda la vida, en casa, en el colegio, en el barrio. Desde pequeño aborrecía el fútbol; durante la adolescencia me encerraba a leer en casa en lugar de jugar en la calle; escuchaba música clásica en lugar de *pop,* rumba o *heavy metal,* que eran las opciones naturales para un chico de San Blas; Nietzsche, Cortázar y Sibelius se convirtieron en consignas de sedición, mucho más revolucionarias que una simple canción *rock* o que unos Levi's. La verdad, tampoco me parecen decisiones muy originales.

Ignoro hasta qué punto la estela de vacío dejada por mi hermano marcó mi destino. El sentimiento de ser un bicho raro, un disidente del núcleo familiar, un exiliado de barrio, es una experiencia que años después he encontrado repetida, en mayor o menor medida, entre amigos de cualquier extracción social, de cualquier género y cualquier opción sexual. He oído la misma cantinela muchas veces («Este chico es rarito»), y no sólo aplicada a artistas, novelistas, músicos y poetas. Una vez, un amigo gay me preguntó si estaba seguro de si no me iban los hombres sólo porque en aquella época me apasionaba la ópera, en especial Wagner. Recuerdo un atardecer en una playa de Motril, solo, leyendo un libro de poemas de Vicente Aleixandre, un símbolo de adolescencia triste y perfecto. Y una noche, en Almuñécar, le pedí a mi padre las llaves de su coche para oír una cinta que acababa de comprar, cuando apareció mi primo con un amigo suyo y me preguntó con sincera perplejidad cómo podía gustarme aquella música. Era la Serenata para cuerdas de Chaikovski, con Karajan al frente de la Filarmónica de Berlín, y yo no podía entender cómo era posible que esa tormenta de belleza no le gustara a cualquiera.

Tres amigos íntimos, María Alcocer, médico y poeta; Álvaro Muñoz Robledano, poeta; y José María Mijangos, novelista, me han confesado experiencias similares. Los tres vienen de un entorno proletario pero, aparte de eso, nuestro hábitat familiar difiere por completo. Los tres crecieron rodeados de hermanas y hermanos, ninguno de los tres fue el primogénito ni vive bajo la sombra de un hermano muerto. Los tres eligieron muy pronto la literatura como

una forma de afirmar su identidad, una semilla de rebelión y, en crudo, una apuesta existencial absoluta. No exactamente una profesión sino una vocación, un sacerdocio, por jactancioso que pueda sonar: sabíamos de sobra que difícilmente íbamos a ganarnos la vida con esto. Los tres pagaron el precio de esa apuesta de diversos modos, pero el primer peaje fue la condena al ostracismo, el alejamiento de la familia y de la tribu.

He perdido amigos a lo largo de toda mi vida, desde que Pedrín —mi compañero de juegos de la infancia— se marchó con su familia a vivir a otro barrio. No volvimos a vernos. He marchado como un vagabundo de una casa a otra, de una novia a otra, de un trabajo a otro, de una editorial a otra, y todavía no he encontrado un lugar al que pudiera llamar mío. Mi familia, sin embargo, siempre ha estado ahí, y también algunas amistades inamovibles, muy pocas, las suficientes. No soy una víctima y nunca lo fui. No quiero ponerme a rebuscar hojarasca psicológica, mucho menos invocar la sombra de mi hermano mayor como si fuese un ancla.

En Ucrania, música, poesía y ceguera se entrelazan en la figura del *kobzar,* bajo cuya denominación se agrupan también los *banduristi* y los *lirniki:* tres maneras de nombrar a los bardos ciegos ambulantes que tocaban la *kobza* (un instrumento de la familia del laúd), la bandura (semejante a una cítara) o la lira (una especie de zanfoña). *Kobzar* es también uno de los títulos esenciales de Tarás Shevchenko, el poeta nacional ucraniano, una breve colección de poemas que rememora las glorias del pasado y da voz a las penurias de los siervos. Shevchenko empezó a escribirlo cuando él mismo era un lacayo a las órdenes de un terrateniente que lo tomó a su servicio después de que perdiera a sus padres a los trece años. No recobró la libertad hasta los veinticuatro, gracias a un grupo de intelectuales de San Petersburgo que pagó el precio que por él pedía su amo. Las muchachas violadas, los huérfanos desamparados y los jóvenes sometidos a malos tratos que ilustran las baladas de *Kobzar* revelan una autobiografía en clave que habla del sufrimiento del pueblo ucraniano pero también de su cultura aplastada bajo el yugo del dominio ruso. En 1843, cuando ya era un poeta famoso, dijo: «Visité Ucrania, la recorrí entera y lloré mucho». En 1847 fue arrestado, juzgado y condenado al destierro —en Oremburgo primero, y en Kazajistán después—, durante el cual se le prohibió terminantemente escribir y pintar, un destino que un siglo después repetirían otros grandes poetas ucranianos.

Pavlo Techena tuvo que renunciar a su poesía folklórica y panteísta y fue obligado a componer odas socialistas. Mikhailo Semenko, abanderado del futurismo, fue ejecutado por la NKVD durante una de las grandes purgas. Maxim Rilsky, arrestado en 1931 por sus tendencias pequeñoburguesas, acabó convertido en poeta oficial del régimen. Lina Kostenko, una de las grandes voces de la lírica ucraniana, fue acusada de formalismo y silenciada durante los años sesenta. Vasyl Simonenko sufrió durante su corta vida varios episodios de censura por parte del aparato comunista, al igual que Ivan Drach, quien revisó sus críticas al terror estalinista para ganarse la confianza de las autoridades y poder seguir escribiendo.

La publicación de *Kobzar* en 1840 no sólo supuso un rotundo éxito sino que

materializó el anhelo romántico de independencia para una nación cuyo territorio se hallaba repartido entre la Rusia zarista y el Imperio austro-húngaro. Y la identificación de su autor con el espíritu de Ucrania llegó a tal punto que en la actualidad —como señala Yuri Andrujovich— no hay ningún poeta, ni Dante, ni Shakespeare, ni Pushkin, que pueda competir con Shevchenko en cuanto al número de monumentos repartidos a lo largo y ancho del planeta. Donde haya una comunidad de emigrantes ucranianos, allí se levanta una estatua suya en bronce, mármol o hierro.

Los primeros *kobzari* aparecieron hacia el siglo XVII para cantar las glorias del Hetmanato cosaco, un Estado que disfrutó de una efímera década de independencia y cuya autonomía fue definitivamente abolida en 1764, en tiempos de Catalina la Grande. En un principio, sus canciones eran largas baladas épicas *(dumy)* que relataban la fiereza de los cosacos y su lucha por la libertad contra rusos, turcos y polacos. No se sabe muy bien por qué casi todos los *kobzari* eran ciegos. La hipótesis más plausible apunta al oficio de pordiosero, con lo cual la reflexión de Roman Kulyk en el primer párrafo de mi novela no va muy desencaminada. Durante el siglo XIX, en las zonas rurales más pobres de Ucrania era muy común que la miseria y las pésimas condiciones higiénicas desembocaran en la ceguera tras episodios infecciosos de tracoma y escrófula, aunque también hay documentados casos de cólera, difteria, hipotermia, gripe, ataques de epilepsia e incluso traumas psicológicos y abusos infantiles. Muchos niños perdían la visión y, para un invidente, una de las pocas formas de ganarse la vida era ejercer la mendicidad por los caminos. La música y el canto siempre han ayudado a la hora de ganar una limosna, pero para llegar a ingresar en una hermandad *kobzar* hacía falta un largo aprendizaje y un riguroso examen.

Tras la revolución de octubre, estos gremios de bardos ambulantes se convirtieron en un problema para los bolcheviques. Aparte de las baladas religiosas, satíricas y mendicantes, buena parte de su repertorio se centraba en los *dumy,* los grandes poemas épicos que condenaban la opresión zarista, ensalzaban a héroes y mártires del pasado y conminaban a luchar contra el dominio extranjero. Esta exaltación del patriotismo ucraniano atentaba directamente contra uno de los pilares del ideario comunista, cuyo concepto del *homo sovieticus* debía imponerse en una vasta confederación de territorios donde cohabitaban docenas de pueblos, etnias y culturas. Las autoridades soviéticas esperaban que los bardos y sus canciones se adaptaran a las circunstancias de la nueva política, pero a comienzos de los años treinta —en medio de la paranoia desatada por la resistencia contra la colectivización, los actos de sabotaje y la sospecha de que había agentes trotskistas infiltrados en los estamentos de la sociedad soviética— la benevolencia dio paso a los arrestos y las deportaciones.

Hiroaki Kuromiya, en *The Voices of the Dead,* un documentado análisis del Gran

Terror durante los años treinta, cita varios casos, entre ellos el de Fedor Vasilevich Doroshko, un *banduristi* que llevaba décadas en la hermandad de Kiev y que fue arrestado en 1937 bajo la acusación de trabajar para el servicio de inteligencia japonés. Unos meses después de su detención, tras varios interrogatorios, al cargo de espionaje se sumó el de actividad contrarrevolucionaria. Doroshko admitió que conspiraba con nacionalistas ucranianos, implicó a varios compañeros y murió antes del día fijado para su ejecución, el 21 de abril de 1938, por complicaciones respiratorias según el informe forense, aunque Kuromiya sugiere que en realidad fue torturado hasta la muerte. Una semana más tarde, el 28 de abril, fueron ejecutados tres de los compañeros a quienes él delató y, junto a ellos, Georgy Kopan, director del Coro de Kiev, que había sido detenido en 1930 por promover el nacionalismo ucraniano y protestar contra la censura, puesto en libertad y vuelto a arrestar definitivamente en marzo de 1938.

A Dmitri Ievmenovich Balatskii, otro músico acusado de actividades contrarrevolucionarias, le conmutaron la pena de muerte por cinco años de exilio en Kazajistán. Fue nuevamente arrestado en 1942 por el mismo cargo, condenado a diez años de prisión y finalmente rehabilitado en 1956. La lista de los *lirniki* y *banduristi* ejecutados o deportados durante los años del Gran Terror incluye más de un centenar de nombres. Pero en el libro de Kuromiya (que lleva el subtítulo *Stalin's Great Terror in the 1930s*) no hay la menor mención al congreso de los *lirniki* celebrado en Járkov a mediados de los años treinta.

La primera investigación que emprendí no fue un reportaje periodístico ni una pesquisa filológica, sino un trabajo de campo. Tampoco lo hice solo: me acompañaron mi hermano Dani, mi amigo Pedrín —que aparece con el mismo nombre en *Niños de tiza*— y quizá su hermano pequeño, Alfonso, no estoy seguro. Yo andaría por los diez u once años, es difícil decirlo. Nos intrigaba el misterio de un domicilio en el quinto piso, el último del edificio, tras cuya puerta se oían de vez en cuando los ladridos estruendosos de un perro que jamás salía a la calle. A veces subíamos hasta la puerta y golpeábamos con los nudillos: entonces el animal se lanzaba aullando contra ella y parecía que la iba a tirar abajo mientras echábamos a correr por las escaleras. A veces nos respondían también los alaridos exasperados de una anciana, una mujer a la que tampoco nadie había visto fuera de su casa. Aparte de los ruidos, del piso emanaba un olor nauseabundo, algo lógico teniendo en cuenta que el perro tenía que hacer sus necesidades dentro y que las ventanas siempre estaban cerradas.

De vez en cuando interrumpíamos nuestros juegos y mirábamos arriba, a aquel rectángulo con las persianas echadas dos pisos por encima de mi casa. Nos fascinaba el enigma, establecíamos un cónclave de hipótesis, nos preguntábamos qué diablos ocurría allí dentro. Tal vez no era más que una vieja maniática, tal vez una pobre inválida que ni siquiera podía bajar la silla de ruedas por los cinco tramos de escaleras y que prefería no separarse ni un segundo de su perro. En el piso vivía también una mujer joven, de unos treinta y tantos años, a la que nosotros llamábamos «la hija», aunque no estábamos seguros del parentesco que había entre las dos, si es que había alguno. Era una mujer taciturna, morena, de pelo corto, muy alta, o más bien nos parecía muy alta a nosotros, que apenas éramos unos mocosos. Ella era la única que salía a la calle, a hacer la compra y suponíamos que también a trabajar, pero no se relacionaba con ningún vecino, no se detenía a charlar con las cotillas de las casas bajas, cuya tertulia perpetua seguramente incluía el misterio de aquel perro encerrado junto a dos mujeres solas, con detalles más escabrosos de lo que podíamos imaginar nosotros.

No sé si fue ocurrencia mía, de Pedrín o de mi hermano, pero una tarde decidimos seguirla para ver adónde iba y así despejar la incógnita. Era una idea de bombero, sin la menor posibilidad de éxito: incluso en el caso de que hubiéramos llegado hasta un portal, hasta una parada de autobús, hasta la entrada de una tienda, hasta la casa de una amiga o un amante, ¿qué puñetas íbamos a descubrir sobre aquel domicilio inexpugnable donde languidecían una vieja huraña y un perro chalado? No éramos más que críos aburridos con ganas de juerga, gamberros menores de edad cuya idea de diversión consistía en cazar arañas, aporrear porteros automáticos y dinamitar mierdas de perro a base de petardos.

En aquella época, desde luego, éramos inseparables. Jugábamos a la peonza, a las chapas, al rescate, a lo que fuese, y, una vez fuera del colegio, nos pasábamos la vida en la calle. Sin embargo, no podíamos traspasar ciertas líneas invisibles, tenues fronteras instauradas por consejo paterno que apenas nos daban margen de maniobra. Quiero decir que nuestra tarea de detectives estaba abocada al fracaso desde el momento en que la mujer cruzase el perímetro de seguridad donde podíamos realizar impunemente nuestras operaciones. Habíamos visto suficientes películas y teleseries como para disponer la persecución de manera que nuestro objetivo no se enterase de nada. Nos organizamos por parejas, ocultándonos detrás de los coches y estableciendo un férreo turno de relevos. Pero, de repente, la mujer giró la cabeza y nos sorprendió a doce pasos de distancia, agachándonos todos a la vez y tropezando unos con otros.

No fue lo que se dice un éxito, y además anunciaba la suerte que iban a correr muchas de mis investigaciones en años posteriores: mis trabajos universitarios, mi estudio sobre Francisco de Aldana, mi proyecto de tesis sobre Manuel Scorza y la literatura indigenista, así como mis pesquisas en busca del congreso de músicos ciegos en Járkov durante los años treinta. Nunca supimos de qué raza era aquel perrazo enorme que hacía temblar la puerta y que se desvaneció ladrido a ladrido de nuestras vidas, dejando únicamente el rastro de otra historia inconclusa.

Que yo sepa, el tratado más completo hasta la fecha sobre los juglares ciegos ucranianos es *Ukrainian Minstrels,* de Natalie Kononenko, que lleva el fascinante subtítulo ... *And the Blind Shall Sing.* «Y los ciegos cantarán.» La frase está sacada de una cita que parece una variación sobre un tema evangélico y cuya fuente no he podido determinar:

> Después de Cristo, vinieron los apóstoles. Cuando todos los apóstoles murieron, Dios envió a los ciegos. Y Dios dijo que los ciegos cantarían, que ellos sembrarían la palabra de Dios y enseñarían a la gente la verdad y la bondad.

Editado en 1998, el libro está incluido en una colección dedicada al folklore y las culturas populares de la Europa Oriental. Se trata de un ensayo monográfico sobre los *kobzari* con estudios exhaustivos consagrados a sus orígenes, a su historia, al repertorio tradicional, al tema de la ceguera, a la organización en gremios y hermandades, al aprendizaje y a la iniciación. Uno de los últimos capítulos de la primera parte habla de las relaciones de los *kobzari* con la Iglesia ortodoxa, y el siguiente examina la influencia de las canciones religiosas en la épica a través del sufrimiento y el martirio. Son más de doscientas páginas de análisis histórico y de meticulosa erudición, avaladas por una bibliografía que abarca más de un centenar de volúmenes y artículos en diversos idiomas, principalmente ruso y ucraniano. La segunda parte incluye un amplio repertorio de canciones traducidas al inglés y divididas por su temática: mendicantes, religiosas, épicas, históricas, satíricas y privadas. El libro se completa con más de una veintena de reproducciones de fotografías antiguas, algunas tomadas a comienzos del pasado siglo y otras repartidas entre las décadas de los veinte, los treinta y los cuarenta y unas pocas más actuales. Las primeras muestran a juglares anónimos: un par de ciegos calvos tocando la zanfoña en un parque de Kiev; un *lirniki* rodeado de su familia en la región de Romen; dos mendigos, uno de ellos descalzo, el otro con un bastón, caminando por un sendero al sol. Después vienen imágenes de algunos bardos con

nombre y apellidos: Ostap Veresai junto a su esposa Kulyna en una foto de 1873; el *kobzar* Demian Symonenko con su pequeño guía, un niño de pelo rubio, en la región de Stolnyi, hacia 1915; el *kobzar* Ivan Kuchuhura-Kucherenko con su bandura y flanqueado por dos aprendices en 1929. Las últimas muestran a los *kobzari* Ivan Petrenko, Evhen Adamtsevych, Oleksa Chupryna y Pavlo Stepanovych retratados respectivamente en 1956, 1950, 1979 y 1995.

Sin embargo, para lo que yo lo quería, el libro de Kononenko no me resultó muy útil. Esperaba, al menos, un capítulo íntegro dedicado a la matanza de los *lirniki* y no había más que tres o cuatro referencias dispersas a lo largo del volumen, las cuales, todas juntas, apenas ocupaban media página. La primera, la más extensa, está en la introducción, y dice así:

> Por lo que nosotros sabemos, Stalin liquidó a la mayoría de los juglares ucranianos convocándolos a una conferencia en Járkov en 1939 y fusilándolos después. De este modo, la mayor parte de los juglares desaparecieron, y los que no fueron fusilados en la conferencia de Járkov fueron exterminados individualmente o condenados a la inactividad. Pero unos pocos sobrevivieron y, cuando el interés por la juglaría revivió durante el deshielo de Kruschev, estaban disponibles como sujetos de estudio e intérpretes de un nuevo y sovietizado folklore, que cantaba textos tradicionales adaptados y canciones compuestas sobre tópicos contemporáneos aceptables, tales como la «Duma sobre Lenin».

Una nota al pie cita el trabajo de Frank Miller, *Folklore for Stalin,* sobre las indicaciones de la censura aplicadas específicamente al folklore ucraniano, pero sin ninguna mención bibliográfica concreta sobre la masacre. Detecté algo todavía más extraño, y es que la fecha exacta de la infame conferencia de Járkov no coincide en ninguno de los tres textos que aluden directamente al episodio. En un artículo de la Wikipedia, *Persecuted bandurist,* se reproduce un documento oficial de 1937 donde se ordena la ejecución de un *kobzar* ciego, Ivan Kuchuhura-Kucherenko, y hay alusiones a documentos similares sobre otras cuarenta y una ejecuciones. También menciona la conferencia de Járkov en estos términos:

> *De acuerdo con una extendida versión, los músicos fueron reunidos con el pretexto de una conferencia etnográfica y ejecutados en masa. Las distintas versiones dan diferentes fechas y localizaciones de la conferencia. La confusión se incrementa por la poca diferenciación que se da entre* kobzari, banduristi *y* lirniki. *Documentos de archivo que atestiguan la organización de esta conferencia se han encontrado y han sido confirmados por el* bandurist *Mykhailo Polotay, que fue uno de los instigadores y organizadores de la misma. Aunque hasta la fecha no se ha hallado ningún documento que acredite directamente la ejecución en masa de los* kobzari, *sí existe una lista significativa de* kobzari *y* banduristi *que desaparecieron en ese momento.*
>
> *Según una de las versiones, la conferencia fue organizada en diciembre de 1933 cerca de Járkov, donde*

> *trescientos hombres (unos cincuenta* kobzari *ciegos y unos doscientos cincuenta* lirniki*) fueron reunidos y asesinados en una cañada fuera de los límites de la ciudad. El lugar de esta atrocidad ha sido recientemente descubierto en el territorio de un edificio de recreación propiedad del KGB (o de la NKVD) en el área de Piatykhatky. También se ha erigido un monumento en el centro de Járkov para señalar este trágico suceso.*

No he encontrado el nombre de Mykhailo Polotay entre los músicos citados en el libro de Natalie Kononenko. Tampoco aparece en la larga lista de *banduristi* asesinados o deportados que se ofrece a continuación. En ese mismo artículo —que, como tantos otros de la Wikipedia, advierte de la necesidad de una verificación— hay otra mención bibliográfica a la masacre en el libro de memorias del matemático ucraniano Leonid Plyushch, *History's Carnival*. Plyushch, que se adhirió a un movimiento de protesta tras la invasión soviética de Checoslovaquia en 1968, fue arrestado en 1972, declarado enfermo mental e internado en un hospital psiquiátrico hasta que le permitieron salir de la Unión Soviética junto a su familia cuatro años después. En el libro de Plyushch, en más de cuatrocientas páginas, únicamente existe una breve referencia a la matanza:

> *La aristocracia de una raza antigua cegaba a los ruiseñores para que cantaran mejor. Nuestros ruiseñores, los* kobzari, *fueron cegados en batalla. Para seguir luchando con el enemigo llegaron a cantar la risa, las lágrimas, la gloria marcial y el amor por Dios, la naturaleza y la mujer. Llegaron a ser el símbolo del espíritu ucraniano. Entre ellos estaba,* kobzar *entre* kobzari, *Shevchenko. En 1935 los* kobzari *fueron ejecutados, y los que sobrevivieron fueron obligados a cantar la gloria de Stalin y el Partido.*

Plyushch habla de un tiempo anterior a su propio nacimiento y ni siquiera menciona el congreso de Járkov, pero la fecha que él da no coincide con la versión de la Wikipedia, ni con la que aparece en el libro de Kononenko. Por su parte, Shostakóvich, en el libro de Volkov, no registra ninguna fecha. Podía aferrarme a cualquiera de las tres, aunque era muy distinto, en términos de eficacia narrativa, suponer que la matanza había tenido lugar hacia el final de las grandes hambrunas (1933); en la resaca posterior a las grandes purgas estalinistas (1939), poco antes del comienzo de la Segunda Guerra Mundial; o justo antes de las grandes purgas (1935). Estaba dando palos de ciego.

Una de las fotos de *Ukrainian Minstrels* muestra a un grupo de músicos reunidos en un concierto en Kiev en 1929. Están agrupados en dos filas: abajo, sentados en el suelo, cuatro *lirniki,* cada uno con su zanfoña; arriba, sentados en sillas o de pie, dos de ellos llevan banduras; otros dos, violines; uno una flauta; otro, una cítara; dos apoyan sus manos en un piano; otro las apoya sobre una mesa; mientras, a su lado, el más joven de todos sostiene un pandero. Hay también, sentados en el suelo, dos niños, uno a cada extremo del grupo. En el pie de foto se pueden leer los nombres de los cuatro *lirniki* y de los dos *kobzari.* Los consulté en la lista de detenidos y fusilados del artículo de Wikipedia y sólo encontré una coincidencia: Vasyl Potapenko, que, según la nota, fue arrestado en 1930, un año después de que se tomara la fotografía, y que sufrió otros arrestos posteriores, aunque no se especifica ningún destino ulterior, ni tampoco fusilamiento ni destierro alguno. Utilicé el apellido del otro *kobzar,* Pylyp Kulyk, para el apellido del maestro de Mijaíl, Roman Kulyk.

Los pocos niños que aparecen en esas fotografías vienen de un mundo remoto, un mundo en blanco y negro, quintaesenciado en dos dimensiones, hecho de gradaciones de gris, de soles químicos, hojas de árbol sobreexpuestas y hierbas quemadas. No sonríen, ninguno sonríe. En sus ojos palpita la curiosidad, el desánimo, el asombro, no la alegría. Tres llevan varas de pastor, como lazarillos que son al servicio de un ciego; uno de ellos tiene el rostro de un anciano de siete u ocho años. No están demasiado lejos de mí, a pesar de que, en comparación con ellos, yo disfruté de una infancia privilegiada. Los conozco porque vienen de esas páginas atroces del *Lazarillo de Tormes,* de un poema terrible de Miguel Hernández, de la propia infancia de mis padres. Siete u ocho años fue la edad a la que mi padre empezó a trabajar, cuidando cabras de sol a sol en unos cerros cerca de Almuñécar, antes de entrar de aprendiz en un horno de panadero y después en un barco de pesca. No sé a qué edad sacaron a mi madre del colegio porque a mi abuelo le parecía un desperdicio gastarse el dinero en libros para una chiquilla.

Aunque el Járkov de Mijaíl se encuentra a más de cuatro mil kilómetros y casi

un siglo de distancia, puedo viajar allá en una sola frase de mis padres, una frase que mi hermano Dani y yo escuchamos muchas veces, cuando nos dejábamos un resto de comida en el plato: «Niño, tú no sabes lo que es pasar hambre». El hambre como experiencia metafísica, una cadena que une a mujeres y hombres más allá de épocas, razas e idiomas, un vínculo que hermana el pan con el cuero y a los seres humanos con los animales. La interminable posguerra que canceló la infancia de tantos críos y los obligó a crecer quince o veinte años de golpe. Las fosas anónimas, la tortura, las cárceles, el miedo, la desesperación, otra vez el miedo. No me costaba mucho descifrar la historia de Mijaíl entre las letras de un alfabeto escrito al revés en un espejo empañado.

Casi al alba, la doctora entró en su apartamento y oyó un ruido bajo las mantas donde dormía su pequeño invitado. Se acercó al jergón, le acarició la cara y descubrió que estaba llorando. Mijaíl, encogido entre las mantas, se aferró a su mano y la cubrió de lágrimas. Al sentir aquella humedad caliente entre los dedos, Elsa recuerda la larga noche de guardia en el hospital, los breves diálogos con los enfermos, la soledad de los pasillos, los taconeos de las enfermeras. Y después el regreso a casa, caminando entre la niebla, deteniéndose un momento en el puente, bajo los muros del cuartel, atraída por la luz de la ventana abierta de par en par a la calle, en el segundo piso, a pesar del frío y de la hora. Sabía que era el despacho del coronel, sabía que Makarov estaba arriba, desvelado, tosiendo, entregado a fútiles tareas administrativas, a repasar listados y cuentas que lo apartaran de la idea de la muerte. Era como una de esas escenas románticas en las novelas que leía de joven, un romanticismo teñido de sangre y tisis, telegrafiado en las toses que brotaban de la ventana. Si él se hubiese asomado en ese momento, tal vez la habría visto abajo, envuelta en el viejo capote militar de sus tiempos de médico de campaña.

Del río se va alzando un alba sucia como la venda de un herido y, junto a ella, un largo e inútil rosario de condicionales. Si Makarov le hubiese confesado su amor, si ella lo hubiese querido, si la enfermedad no estuviese tan avanzada, si hubiese podido curarlo. Pensó en sus cicatrices, en todas las ocasiones en que esquivó la muerte en combate, en los finales heroicos que podría haber tenido en lugar de esa torpe, cavernosa claudicación que su carne, no él, había elegido. La carne, ese caballo que nos lleva a cuestas, ese caballo que la ciencia médica se empeña en domar y que está destinado a la tumba. Era muy difícil conjugar a Hipócrates con Schopenhauer. La tristeza de saber que estamos vivos de milagro, sólo por breve tiempo y mediante un escandaloso portento de casualidades, accidentes, reacciones químicas. El asombro de descubrir un día, ante el faro del microscopio, que no somos seres naturales sino sobrenaturales.

Unos meses después, cuando Makarov yacía bajo la tierra dura y fría del cementerio militar, fue esa tristeza la que la llevó al lecho de Mijaíl, a acunar entre sus brazos a ese muchacho que podría ser su hijo, pero que no lo era. Se aferró

muchas noches a ese amante escuálido como si quisiera abrazar a ese otro cuerpo sumergido en la tierra, mezclado con polvo, tablas y gusanos, acariciar las pobres costillas hundidas, los huesos entremezclados de raíces, el marchito corazón deshojado en el árbol pulmonar donde habían anidado también los bacilos de la tuberculosis. Al terminar, despegaba a Mijaíl de su lado, se levantaba y volvía a su cama. El muchacho redescubría entonces un dolor que no sentía desde los seis años, cuando su padre lo abandonó en un hospicio de Lugansk. La soledad se instalaba entre los dos, del dormitorio al diminuto jergón que ocupaba el suelo de la cocina por las noches: un mar helado de seis metros que no se resquebrajaba hasta la mañana. Entonces, cuando hacía rato que la doctora se había ido, Mijaíl se acercaba a su cama y aspiraba el tenue olor a fruta impregnado en las sábanas. Luego sacaba la guitarra de su elegante ataúd forrado en terciopelo rojo, pulsaba las cuerdas, tal y como le había enseñado su maestro, y empezaba a cantar, a murmurar apenas, una canción que hablaba de pájaros ciegos.

El pasado es una mina abandonada. Hay historias de infancia que yacen sepultadas bajo los escombros de la memoria, miedos estratificados en una pizarra emborronada de tiza, en los escalones de la entrada al colegio; sentimientos de culpa sin progenitores ni origen; ancianas y raídas vergüenzas que prescribieron hace décadas; agravios remotos que brillan todavía en el espesor de ciertas galerías subterráneas, en las vetas inalterables del odio y la ira. Emergen a veces en las pesadillas, en corredores tenebrosos donde no espera nadie, en habitaciones de la niñez que de repente amueblan otra casa, en rostros de amigos que dejaron de serlo, de matones con pantalones cortos que perdieron su aura maléfica. A veces todavía sueño con esa aula espectral donde nos agolpábamos bajo el capricho de un tirano mezquino e ignorante; con el cuartel de ingenieros en Burgos donde cumplí la condena del servicio militar; con un océano desecado como un desierto lunar que guarda el fósil de una playa de infancia.

En esa especie de limbo se refugiaron los *lirniki,* fantasmas anónimos en reclamo de una deuda, refugiados oníricos esperando un pasaporte para ingresar al mundo. Cuenta nuestra historia, gimen. Escríbela. Uno de ellos, arrastrando los pies, se adelanta de entre la multitud y enarbola su queja en un idioma que cruza siglos y fronteras: Me mataron muy joven. Nadie me dijo por qué. ¿Por qué lo hicieron?

Salvo Roman y su pequeño guía, Mijaíl, ninguno de ellos tiene nombre ni facciones reconocibles. No los conozco, no son más que cadáveres, una muchedumbre de muertos puestos en pie, vestidos con harapos, cargando liras o laúdes, guiñando al aire sus ojos ciegos. Puesto que ocuparon un lugar en el mundo y pertenecen a un linaje extraviado, no tengo la potestad de imaginarlos como si fuesen criaturas de ficción, nacidas de mi capricho. Nadie sabe dónde están sus tumbas. Yo hubiera querido darles voz, un pasado inédito, anécdotas, cicatrices, dientes rotos, calvicie, mal aliento, rasgos propios, golpes de martillo que los extrajeran, uno a uno, de su bloque de sombras. Pero ni siquiera podía ponerles rostro, lo mismo que a mi hermano muerto. No podía fantasear con qué

aspecto habría tenido David con quince años, con veinte, con treinta, con cuarenta. Mi hermano mayor, que vivió apenas unas horas, antes de que el aire se tornara cemento en sus labios, y nunca tuvo voz para preguntarme. Fuesen horas o décadas, en Madrid o en Járkov, aunque no llegaran a ver la luz del sol, respiraron, existieron, y de repente fueron arrebatados de la existencia, del tiempo, del curso natural de sus vidas.

En el sueño más antiguo que recuerdo, mi padre está oteando por una ventana con unos prismáticos. Es de noche, una noche cerrada y angustiosa en la que mi madre, mi hermano y yo permanecemos a la espera mientras mi padre no deja de vigilar a lo lejos. No sé cómo, pero desde la ventana del tercer piso de aquella vieja casa de Patriarca San José mi padre ve Nueva York, ve un rascacielos de Nueva York, un enorme obelisco de cemento y cristal en una de cuyas ventanas, de repente, brota un fuego. Ya ha empezado, dice mi padre, girándose hacia nosotros, y mi madre asiente con la cabeza. Empezamos a recoger el equipaje, nos ponemos los abrigos, cerramos la puerta, bajamos la escalera, salimos arrastrando las maletas. Fuera no hay ningún signo de vida, ni un automóvil, ni un transeúnte, ni una ventana encendida. Atravesamos despacio las calles desoladas, salpicadas con la luz de las farolas, y caminamos hacia los suburbios de Madrid. Lo que ha visto mi padre con sus prismáticos es la chispa inicial de un incendio que consumirá el mundo, una hoguera inextinguible que saltará mares, arrasará tierras y devorará toda la vida humana sobre el planeta. Llegamos hasta un descampado bañado por las primeras luces del amanecer, aunque no estamos seguros de que no se trate del resplandor del fuego crepitando sobre la ciudad. Hay un muro medio calcinado, con manchas de humedad y ceniza. Nos apoyamos contra el muro, nos acurrucamos unos contra otros. Decidimos esperarlo ahí.

Esta pesadilla apocalíptica ha estado incrustada en mi memoria desde que la soñé, no sé si a los siete, ocho o nueve años. Puedo fecharla hacia 1974, quizá algún tiempo después, porque sospecho que nació de un anuncio que vi en televisión de *El coloso en llamas,* no sé si del estreno de la película o de su emisión en antena. La verdad, no estoy seguro de si mi mente guardó en la recámara el fogonazo de las llamas envolviendo el edificio para germinar su espanto desde esa semilla o si fue al reconocerlas cuando el sueño emergió bruscamente del olvido. De cualquier modo, lo importante no es su origen sino el tono de desolación y de infinita tristeza que me acompaña cada vez que pienso en él. La voz de mi padre al decir: Ya ha empezado. La resignación de mi madre al recoger nuestros abrigos. Sólo ahora, casi medio siglo después, he descubierto el misterio de amor que late en lo más hondo de esta pesadilla. Somos una familia, nos abrazamos esperando el fin. Estamos juntos.

9 листопаду 1926 р. Київською Філією Муз. Т-ва було впорядковано „Етнографічний концерт".
Виконавці—вулишні співці та музиканти.

II. La sombra de Stalin

Se llamaba Iósif Dzhugashvili pero su apodo era Stalin, «el hombre de acero». Con mano de acero gobernó la Unión Soviética; con mano de acero ordenó arrestos, ejecuciones y deportaciones en masa; con mano de acero condujo a sus generales a la mayor victoria militar de todos los tiempos. Para muchos sólo fue un asesino despiadado, un genocida, un psicópata depravado sin un solo amigo en el mundo. Para otros fue el hombre que salvó la revolución bolchevique cuando estaba a punto de despedazarse entre las disensiones internas y la injerencia extranjera; el estratega magistral que se preparó para la peor guerra de la historia limpiando sus filas de traidores y colaboracionistas; el dirigente que recogió un imperio casi medieval, agrícola, atrasado, prácticamente analfabeto, y en menos de tres décadas lo convirtió en una superpotencia industrial, armada con la bomba atómica y a punto de lanzar el *Sputnik*.

Entre biografías y ensayos históricos, habré leído más de una veintena de libros sobre Stalin, apenas un vaso de agua en medio de un océano bibliográfico. Con él no hay medias tintas: unos pocos rozan la hagiografía; la mayoría caen de lleno en la demonología. Ambas son perspectivas propagandísticas que proceden de los años treinta del pasado siglo: la primera, del comunismo; la segunda, del nazismo. Heredero de la revolución bolchevique, Stalin protagonizó el período más convulso de la historia reciente, también el más polémico y el más sujeto a discusiones, puesto que no creo que haya discusión alguna acerca de lo que supuso el Tercer Reich. Igualar comunismo y nazismo (como lo hizo Hannah Arendt bajo la exitosa etiqueta de totalitarismo) equivale, entre otras cosas, a olvidar conscientemente los cimientos y presupuestos ideológicos de ambos movimientos. Uno fomenta la igualdad entre los hombres; el otro, la superioridad de unos hombres sobre otros; uno pretende acabar con las clases sociales; el otro, reinstaurar la esclavitud y llevar a cabo el exterminio de etnias enteras. Hay más diferencias, pero creo que esas dos son bastante elocuentes. Se esté de acuerdo con sus postulados o no, se considere indistintamente un fracaso ideológico, una gran oportunidad perdida o un tremendo y sanguinario error, creo que habrá pocas dudas a la hora de señalar la revolución comunista como uno de los acontecimientos capitales de la pasada centuria. Quizá el más decisivo de todos, puesto que vertebra ambas guerras mundiales, marca la fisonomía de la posguerra y le da al siglo XX, con la Guerra Fría y los levantamientos poscoloniales, su

imponente aspecto de animal bicéfalo:

> Mi siglo, mi bestia, ¿hay alguien
> que pueda escudriñar tus ojos
> y con su propia sangre fundir
> dos centurias
> que justifiquen tu osamenta?

Lo escribió el gran poeta ruso Osip Mandelshtam, quien sería condenado a tres años de exilio en Cherdin, en los Urales, por escribir un epigrama contra Stalin. Mandelshtam cometió la imprudencia de recitarlo en público en diversas ocasiones; en una de ellas, Boris Pasternak, aterrorizado, le dijo que él no había oído nada. En su opinión, no era un poema, sino una nota de suicidio. Poco después de la detención de Mandelshtam en mayo de 1934, Stalin telefoneó a Pasternak y le reprochó que no hubiera intervenido a su favor. También le preguntó su opinión sobre si realmente aquel hombre era un genio. «Por supuesto», respondió Pasternak, y Stalin apuntó en el acta de acusación: «Aislar pero preservar». Cuando le comunicaron que Mandelshtam había cometido un chapucero intento de suicidio tras su llegada a Cherdin, Stalin atenuó la condena permitiendo que se estableciera en cualquier lugar de la Unión Soviética excepto las grandes urbes. Siempre acompañado de su esposa, Nadezhda, Mandelshtam eligió Vorónezh, no muy lejos de Moscú, adonde viajaba a menudo para visitar a sus amigos y asistir a recitales de poesía a pesar de la prohibición. En una de esas visitas fue arrestado y condenado a cinco años de trabajos forzados en Kolymá, pero murió antes de llegar, en un campo de tránsito en Vladivostok, de un ataque cardíaco. «Hice lo imposible por sujetar a ese genio loco», se lamentaría Stalin ante el secretario de la Unión de Escritores, Aleksandr Fadéiev.

En 1936, dos años después de la primera detención de Mandelshtam, Pasternak escribió a Stalin para interceder por el marido y el hijo de Anna Ajmátova, recordándole que anteriormente le había reprochado su cobardía. Ambos fueron liberados, aunque no era el primer tropiezo de Ajmátova con la NKVD ni, por desgracia, sería el último. Su primer marido, Mijaíl Gumiliov, otro ilustre poeta, fue fusilado en 1921 bajo la acusación de participar en una conspiración monárquica. En 1934 Ajmátova se negó a ingresar en la Unión de Escritores, alineándose junto a Bulgákov, Mandelshtam, Platónov y unos pocos más para defender la libertad del escritor frente a la censura estatal. Sus obras fueron retiradas de las librerías y no pudo publicar nada hasta 1939, fecha en la que Stalin levantó el veto. Durante el asedio de Leningrado, Ajmátova soportó con valentía el frío y las privaciones junto a la población sitiada para ayudar a los heridos en los hospitales y enardecer a los soldados con su canto. Tras un invierno espantoso,

cuando más de medio millón de personas habían fallecido de inanición, Stalin ordenó que «la monja», como la llamaba, fuese trasladada a Taskent, en Uzbekistán, pero prohibió que se publicaran los poemas escritos bajo el fuego alemán por considerarlos pesimistas y deprimentes. Poco después de la guerra, en 1945, una imprudente entrevista con el escritor británico Isaiah Berlin y con el hijo de Winston Churchill, Randolph, le costó otra larga sesión de ostracismo y miseria. Su hijo, Lev Gumiliov, que ya había sobrevivido a dos condenas, fue arrestado nuevamente en 1949 y condenado a diez años por reincidente. Entonces Ajmátova inició la escritura de uno de los mayores poemas del pasado siglo: *Réquiem.*

Stalin contaba con una pléyade de escritores más o menos leales entre los que destacaban Ilya Ehrenburg, Alekséi Tolstói, Aleksandr Fadéiev, Konstantin Símonov, Demian Bedni y su favorito, Mijaíl Shólojov. Pero los dramaturgos y novelistas díscolos no corrieron mejor suerte que los poetas, y algunos sufrieron el mismo juego del gato y el ratón que Ajmátova o Shostakóvich. Bulgákov escribió a Stalin en 1929, diciéndole que estaba desesperado, que no podía publicar ni representar sus obras y que vivía en la pobreza más absoluta. Rogaba que le dejaran salir de la Unión Soviética junto a su mujer, pero no recibió respuesta alguna. Un año después Stalin le llamó por teléfono y le sugirió que probara suerte otra vez en el Teatro del Arte, donde ya estaban previamente advertidos para recibirlo con los brazos abiertos. Sin embargo, la negativa de Bulgákov a inscribirse en la Unión de Escritores provocó otro veto a su obra del que ya no se recuperaría. «Me aconsejaron que me tiñera la piel», escribió Bulgákov en una de las cartas a Stalin que su mujer no se atrevió a enviar nunca. «Absurdo consejo. Un lobo, aun teñido o rapado, nunca parecerá un caniche.» Murió en 1940 a causa de un problema renal hereditario, después de dictarle a su esposa una larga narración que no se publicaría hasta 1966, cuando fue saludada como una de las más extraordinarias sátiras de la literatura: *El maestro y Margarita.*

Andréi Platónov también usó la sátira para burlarse de los faraónicos proyectos de ingeniería *(Las esclusas de Epífano),* de la colectivización *(La excavación)* y la búsqueda inútil de la utopía comunista *(Chevengur).* Sus novelas fueron prohibidas, y su hijo de quince años arrestado en 1938 bajo la acusación de actividades antisoviéticas. Cuando se enteró de que iba a ser liberado, Platónov se puso a celebrarlo con unos vecinos, se emborracharon y uno de ellos brindó «por la salud de Trotski y la perdición de Stalin», brindis que Platónov se negó a secundar porque, según dijo, él amaba su país y sin Stalin la Unión Soviética estaba perdida. La conversación quedó registrada en los micrófonos que había instalados en el piso, y Beria, el flamante y siniestro comisario jefe de la NKVD, la llevó ante Stalin, quien prefirió no hacer nada. El hijo de Platónov regresó a casa muy enfermo, contagió a su padre la tuberculosis y murió poco después. Un año más

tarde el ejército alemán invadió la Unión Soviética, los dos vecinos de Platónov fueron arrestados y fusilados, y el escritor sufrió un interrogatorio del que salió ileso. Durante la guerra trabajó de corresponsal en el diario oficial de las Fuerzas Armadas, *Estrella Roja,* y fue herido de metralla en la campaña de Checoslovaquia. Subsistió en sus últimos años gracias a publicaciones infantiles y a la ayuda de Shólojov, hasta su muerte en Moscú en 1951.

Otros o bien no tuvieron tanta suerte o no llegaron a vislumbrar el peligro. Boris Pilniak fue arrestado y ejecutado en abril de 1938 después de que se descubrieran varias cartas a su nombre en los archivos del sindicalista catalán Andreu Nin, quien un año antes fue secuestrado, torturado y ejecutado por agentes soviéticos en plena guerra civil española. En 1926 ya le habían perdonado la publicación de un relato donde implicaba al Comité Central en el supuesto asesinato del mariscal Mijaíl Frunze en la mesa de operaciones; y en 1933 le pasaron por alto las desviaciones ideológicas de su novela *Caoba,* donde el sueño comunista está protagonizado por alcohólicos y enfermos mentales. Pero el pecado verdaderamente imperdonable en los años previos a la Segunda Guerra Mundial era el trotskismo. Según del humor que estuviera, Stalin podía pasar por alto comentarios e injurias contra su persona, pero no toleraba la menor simpatía hacia Trotski, al que consideraba no sólo su enemigo personal sino la peor amenaza contra la Unión Soviética. Ese fue el delito de Isaak Bábel, que había logrado la fama en 1921 con los relatos de *Caballería roja* y cuya imprudencia le llevó no sólo a posicionarse a favor de Trotski y de Kámenev, adversarios jurados de Stalin, sino también a iniciar un romance con Evgenia Gladun, la futura esposa de Yezhov, el responsable máximo de la temida NKVD. Cuando le prohibieron publicar sus obras, Bábel comentó: «He descubierto un nuevo género literario: el silencio». Tras la muerte de Gorki extendió el rumor de que el patriarca de las letras rusas había sido asesinado, lo que le costó el arresto y la ejecución en 1940.

Vsevolod Meyerhold, el genial director teatral de vanguardia, cometió el error de defender públicamente a su buen amigo Shostakóvich tras los dos editoriales devastadores publicados en *Pravda,* pero fueron mucho más graves sus críticas al realismo socialista, sus ataques contra el Teatro del Arte fundado por Stanislavski y, sobre todo, su amistad con el principal opositor de Stalin, Nikolái Bujarin. En 1938 concluyó en un paredón el largo proceso contra Rikov y Bujarin, al que no le valió de nada escribir carta tras carta a su antiguo camarada. La última de ellas decía: «Koba, ¿por qué exiges mi vida?», una de las pocas notas personales que encontraron en los archivos de Stalin. Ese mismo año moría, ya anciano, Stanislavski, el único protector que le quedaba a Meyerhold, quien fue enviado a prisión y ejecutado en 1940.

Es muy difícil calcular el número de los escritores represaliados o asesinados durante el estalinismo. Isaiah Berlin habla de docenas de miles, lo cual es

evidentemente un dislate; otros historiadores rebajan la cifra a unos cuantos cientos. Lo indudable es el clima de terror desatado en la época de las purgas y el modo irremediable en que afectó al mundo de la cultura. Los creadores debían plegarse a los mandatos del realismo socialista o resignarse a que sus obras se pudrieran en un cajón, como sucedió con docenas de manuscritos, entre ellos *El viento de la guerra,* el libro de poemas sobre el asedio de Leningrado de Ajmátova, o la Cuarta Sinfonía de Shostakóvich. Stalin tardó muchos años en controlar todos los resortes del poder y eliminar cualquier tipo de oposición interna. Para él los escritores eran «ingenieros de almas», una herramienta fundamental en su proyecto de forja del nuevo hombre soviético. Con ellos, y también con músicos, pintores y cineastas, usaba el método de la zanahoria y el palo. Si la intimidación o las amenazas no bastaban, empleaba el castigo, pero, como dijo antes de echarle una mano a Bulgákov en el Teatro del Arte: «No tiene sentido convertir a esta gente en mártir de una idea. Al enemigo hay que aniquilarlo o reeducarlo. En este caso, voto por reeducarlo».

No soy capaz de concebir el dolor que debe de suponer perder a un hijo pequeño, no quiero ni imaginarme el coraje que hace falta para escribir sobre ello. Intento ponerme en el lugar de mi madre, una mujer muy joven, de veintitantos años, a la que le destrozaron un recién nacido en una clínica inmunda, y ni siquiera consigo hacerme una idea. Umbral escribió un libro a un hijo, «Pincho», que se les murió con seis años de una leucemia; *Mortal y rosa,* un libro que no es una novela, ni un poema, ni un diario, sino una interminable conversación con el vacío, una epístola enviada a la muerte. En *La hora violeta,* otro libro inclasificable, Sergio del Molino narra la enfermedad y la agonía de su hijo Pablo, buscando «una palabra que no existe en mi idioma: la que nombra a los padres que han visto morir a sus hijos».

No estoy seguro del todo, pero sospecho que esa palabra, la que nombra a los progenitores que han perdido a un vástago, no existe en ningún idioma. El lenguaje se nutre de experiencias, anhelos y miedos, pero hay experiencias tan atroces y angustias tan profundas que no se han inventado palabras con que nombrarlas. Como un color que se encuentra más allá del arco de la retina, como un sonido que no capta nuestro oído. En cierto modo, la vida humana es una continua preparación para la muerte; vamos practicando diversas despedidas —juguetes, libros, discos, mascotas, tebeos, canciones, casas, barrios, ciudades—; nos resignamos a la desaparición de nuestros abuelos, nuestros padres, nuestros amigos, nuestros cónyuges; nos consolamos con la idea de que todo ha nacido para extinguirse: árboles milenarios, estatuas de mármol, palacios, civilizaciones y pirámides. Incluso las montañas limadas por el viento y las estrellas del cielo sucumbirán a la entropía y a las leyes irrevocables de la termodinámica. Pero no podemos admitir una muerte a destiempo, una agonía a traición, eso es algo para lo que nadie está preparado. Cuando un jefe o un guerrero fallecía de viejo, los indios norteamericanos preparaban una gran fiesta, se vestían con sus mejores galas, danzaban y cantaban en su honor. No se alegraban de que hubiera muerto: celebraban que hubiera existido, que hubiera dejado una marca en las aguas del tiempo. Pero la muerte de alguien en plena juventud, alguien cuya vida aún está

por hacer, no se festeja ni se glorifica: es una anomalía, un despropósito, algo que atenta contra la marcha elemental de la naturaleza y que sólo merece llanto, dolor y luto. Quizá nos inventamos el otro mundo, el más allá, la momificación, el Valhalla, las Grandes Praderas, el cielo y el infierno, sólo para amueblar ese vacío.

Mi amigo Abraham García me contó que, durante su niñez en los montes de Toledo, su padre, ante la imposibilidad de mantenerlos, solía matar a los cachorros sobrantes de la camada. Se quedaba con uno o con dos y al resto —cuatro o cinco bolas de pelo caliente— les retorcía el cuello y los metía en un saco; luego cogía el saco y lo tiraba en un pozo bien hondo a varios kilómetros de distancia. Un día que andaba escaso de tiempo, recurrió a la pala y enterró el saco a unos cuantos kilómetros. Pocos días después inundó la casa una vaharada nauseabunda que no supieron identificar, buscaron por todas partes y al final encontraron a la perra echada entre la paja, en un rincón del establo. Tenía las uñas ensangrentadas, y entre sus tetillas se amontonaban dos cachorros y cinco carroñas. Había husmeado por toda la finca, había desenterrado a sus criaturas y las había traído una a una para acunarlas con el calor de su cuerpo, intentando devolverles la vida a lametazos.

Puede que el amor maternal no sea más que el instinto biológico barnizado de cultura, pero la infancia humana es un invento mucho más reciente de lo que nos pensamos. Lo demuestra, por ejemplo, el hecho de que la pederastia, una práctica que hoy asquea a cualquiera, en realidad no fue considerada delito hasta hace unas pocas décadas. Igual que las mujeres carecían de derechos, los niños eran propiedad de los padres, que podían castigarlos, educarlos a su capricho o abusar de ellos sin que nadie interfiriera en sus decisiones, por brutales que fueran. Por supuesto, los huérfanos no tenían derecho alguno, y esta indefensión absoluta se prolongó hasta 1959, con la proclamación en la Asamblea de las Naciones Unidas de la Declaración de los Derechos del Niño. Hoy lamentamos que en muchos países del Tercer Mundo millones de críos sean tratados como esclavos sexuales o bestias de carga, pero en Occidente costó riadas de sangre y decenios de lucha sindical apartar a los menores de los talleres, las fábricas y las minas infernales donde se extenuaban en turnos de más de doce horas. Hasta las novelas de Dickens, los niños apenas tenían protagonismo en la literatura, y los pocos que aparecían eran críos maltratados, como el Lazarillo de Tormes o Telémaco, el hijo de Odiseo, quienes debían hacerse adultos cuanto antes si querían sobrevivir a su propia infancia. Es normal que en el orfanato se quedaran atónitos cuando Oliver Twist preguntó si podían darle más comida: prácticamente era la primera vez que un niño alzaba la voz en un libro.

Por evidentes razones de higiene, incultura y pobreza, en épocas pasadas la mortalidad infantil era muy alta. Había montones de enfermedades, hoy erradicadas o fácilmente curables, que podían acabar con la vida de un recién

nacido. Por eso no era raro que en una familia con ocho o nueve hijos sólo dos o tres alcanzaran la mayoría de edad, y tampoco lo era que en esas mismas familias el duelo por un bebé apenas alcanzara la categoría de un trámite. Aunque parezca increíble, hasta julio de 2011 el Código Civil español no reconocía a una persona en el momento mismo de nacer; tenía que transcurrir al menos un día desde el nacimiento para que adquiriera ese derecho. La madre no podía acreditar de ninguna manera que había tenido un hijo, y al bebé fallecido en ese escaso lapso de tiempo se lo consideraba, a todos los efectos, un aborto. Con la ley en la mano, los padres ni siquiera tenían derecho a reclamar que les enseñaran el cuerpo de su hijo muerto. Esta especie de limbo legal proporcionaba un día entero para deshacerse de los restos, lo cual no sólo facilitaba el tráfico de recién nacidos sino también la impunidad para hacer desaparecer las pruebas sobre cualquier imprudencia que se pudiera haber cometido.

Pasaron varios años, escribí otros libros, publiqué algunos, pero *Borrón* continuaba en vía muerta. En *Testimonio,* las memorias bastardas de Shostakóvich, había otra historia que me fascinaba y que yo pretendía usar como telón de fondo de mi novela. El Shostakóvich de Volkov especifica que tuvo lugar durante los últimos años de vida de Stalin, pero en otros libros se dice que ocurrió durante la invasión alemana. Como tantos otros sucesos de la época, es muy difícil fecharla, constatar su veracidad o señalar sus fuentes. Puesto que la fecha tampoco importa mucho y encaja mejor con mi narración, prefiero situarla en los primeros años de la guerra, aquellos días en que el dirigente supremo soviético se reunía a puerta cerrada con sus generales para ordenar las líneas de aprovisionamiento y los movimientos de tropas. Después de una de esas jornadas agotadoras de doce o trece horas inclinado ante los mapas, Stalin llega a su dacha a las afueras de Moscú, se sienta a descansar, enciende la radio y el locutor, después del parte de guerra, anuncia que la pianista Maria Yúdina va a tocar el Concierto para piano y orquesta número 23 de Mozart. Stalin lo escucha atentamente y, al terminar, descuelga el teléfono y pide que le pongan con el Comité de Radio. Pregunta si tienen una grabación del concierto que acaba de sonar, el 23 de Mozart interpretado por Yúdina. Al otro lado del teléfono hay un carraspeo, e inmediatamente la voz dice que sí, por supuesto, camarada. Stalin pregunta si pueden enviarle el disco a la mañana siguiente a su dacha. La voz responde, trémula: Será un honor, camarada.

Ahora bien, el problema, según cuenta Shostakóvich, es que se trataba de una interpretación en vivo y allí nadie había grabado nada. En el Comité de Radio no saben qué hacer, todo es pánico y confusión hasta que alguien, de repente, tiene una idea: disponen de toda la noche para grabar la obra, sólo hay que llamar otra vez a Yúdina, al director y a la orquesta. Parece una tarea sencilla, pero en seguida se complica. Para empezar, no encuentran al director, Aleksandr Gauk, ni tampoco a otros instrumentistas a los que hay que ir reemplazando uno por uno. Cuando por fin reúnen a la orquesta y preparan los micrófonos ya es la una de la mañana, apenas quedan unas horas hasta el alba. Los músicos tocan nerviosos, se

equivocan, fallan notas, entran a destiempo, y el director que han traído está tan abrumado por la responsabilidad que apenas puede dirigir unos cuantos compases tras la entrada del piano antes de venirse abajo. Hay que buscar otro director, los técnicos fuman un cigarrillo tras otro, los instrumentistas se agitan en sus sillas, únicamente Yúdina permanece tranquila ante el teclado. Una hora después aparece el sustituto, aterrado. Temiendo que la policía haya ido a buscarlo a casa de madrugada con una excusa cualquiera para detenerlo e interrogarlo, ve a Yúdina sentada al piano, ve los micros, ve a la orquesta esperándolo y se echa a llorar en uno de los atriles. Ni siquiera puede empuñar la batuta. Cuando todo parece perdido, alguien encuentra a Gauk, que sube al podio, mira a Yúdina, asiente con la cabeza y dirige con pulso firme, sin pausas ni vacilaciones. Imprimieron una sola copia del disco, y en cuanto estuvo terminada la llevaron a la dacha de Stalin.

A partir de aquí la historia, que ya es bastante rocambolesca, se vuelve estrictamente fabulosa. A Stalin el disco le gusta tanto que, unos días después, hace llegar a Yúdina un sobre con veinte mil rublos, una verdadera fortuna en aquella época. La pianista le da las gracias con una breve nota: «Le agradezco, Iósif Vissariónovich, su ayuda. Rezaré por usted día y noche, y pediré al Señor que le perdone sus grandes crímenes contra el país y contra el pueblo. El Señor es misericordioso y le perdonará. He dado el dinero a la iglesia a la que asisto».

Antes de mandarla al correo, Yúdina les enseña la nota a unos cuantos amigos, quienes la leen espantados y le suplican que la destruya. Le dicen que la carta es un suicidio de la primera a la última línea y que quizá también tome represalias contra ellos. Sin embargo, Yúdina no atiende a sus ruegos. Siempre ha hecho lo que le ha dado la gana. Es una ferviente ortodoxa de origen judío que regala el dinero a los pobres y viste como una pordiosera, casi siempre el mismo vestido negro raído y sucio que parece un hábito de monja. En realidad es un sayo amplio y oscuro que le sirve para disimular su corpulencia y su baja estatura. Al empezar la guerra se alistó en las Hermanas de la Caridad, aunque no le permitieron ir al frente. Le dijeron que era más necesaria en la radio, donde podría ayudar con su música. En una ocasión le pidió a Shostakóvich que le ayudara a encontrar una vivienda, ya que en el cuartucho miserable donde vivía no podía trabajar. El célebre compositor llamó a varios amigos y movió un montón de influencias hasta que, después de un ingente papeleo, logró que las autoridades le brindaran un apartamento. Algún tiempo después volvió a encontrar a Yúdina por la calle, arrastrando sus alpargatas viejas, y ella le preguntó si no podían conseguirle otro apartamento. Cuando él le preguntó para qué lo necesitaba, si acababan de concederle uno, Yúdina le dijo que se lo había regalado a una anciana muy pobre. Ni siquiera tenía un abrigo decente con el que protegerse durante los gélidos inviernos moscovitas, y una vez, durante la grabación de un concierto en la sala de cámara del Conservatorio de Moscú, tuvo que hacer una pausa para calentarse las manos heladas.

Pasternak la vio en un recital en Moscú, el 16 de enero de 1929, ataviada «con un par de zapatos andrajosos y una blusa más que modesta». Se quedó asombrado, porque reconoció en ella a la pordiosera que se había acercado a él unos días antes para que le ayudara a traducir unos poemas de Rilke y a la que él no había hecho ningún caso. En el intermedio le envió una nota para pedirle que le perdonara, y desde entonces se hicieron amigos. Shostakóvich, que la conocía desde que estudiaron juntos en el Conservatorio de San Petersburgo, pensaba que era una buena persona, amable y generosa, pero le irritaba que vistiera como una monja, que pidiera dinero prestado para dárselo a los pobres y que en su vida la religión lo impregnara todo, incluida la música. La consideraba una pianista excepcional, pero no soportaba que interpretara las *Variaciones Goldberg* de Bach como si fuesen una serie de ilustraciones musicales de la Biblia. «Creo que el único camino para llegar a Dios es a través del arte», escribió Yúdina en 1916 en sus diarios. «No sé si hay otros caminos, pero es el único camino para mí.» Para ella, la música era una forma de hablar con Dios, y la persecución de la pobreza la emparentaba con esos personajes —medio locos, medio santos— que poblaban la historia de Rusia y las novelas de Dostoievski. No le importaban lo más mínimo ni el lujo ni las comodidades materiales. Durante la guerra, cuando le tocaba viajar a Leningrado para dar un concierto, pegaba carteles en los que se ofrecía a los familiares de los sitiados para llevar comida, ropa o lo que fuese. En 1950 consiguió un permiso para una pequeña gira de conciertos por la República Democrática Alemana: viajó descalza en el tren a Leipzig y caminó descalza hasta la iglesia de Santo Tomás para arrodillarse frente a la tumba de Bach.

En cierto modo, Yúdina era un *yurodivi* (o, mejor dicho, una *yurodivaia*), una figura del folklore ruso, uno de esos tótems religiosos que se humillan en público y son los únicos capaces de decir las verdades al zar a la cara. En *Boris Godunov,* la obra maestra de Músorgski, el zar encuentra a uno de estos locos por Cristo llorando en la calle. Le pregunta por qué llora y el profeta lunático le dice que unos niños le han robado un kopek: le ruega que mate a los niños igual que mató en su día al pequeño *zarevich.* Con un gesto, Boris detiene al guardia que va a arrestarlo y le pide al mendigo que rece por él, pero este le replica que la Virgen no le permite rezar por un zar Herodes.

A Stalin le fascinaba la ópera de Músorgski, hasta el punto de que, siempre que sus obligaciones se lo permitían, asistía de cabo a rabo a las representaciones de *Boris Godunov* en su palco privado del Bolshoi. ¿Tal vez se sentía identificado con Boris? No parece, ya que el zar dramatizado por Pushkin y musicado por Músorgski era un pusilánime que confiaba imprudentemente en el amor de su pueblo y vivía atormentado por el recuerdo de sus asesinatos. Aunque tuviera poco que ver con el Godunov real, como modelo histórico Stalin prefería a Iván el Terrible, quien aconsejaba no dejar un solo enemigo vivo. Sin embargo, de alguna

manera repitió casi punto por punto la escena del acto IV cuando recibe aquella carta de Yúdina en la que le dice que reza por sus horribles crímenes y decide no hacer nada. Le enseña la carta a Beria y ordena que a esa mujer nadie le toque un pelo. Shostakóvich sostiene que Stalin, como muchos otros tiranos, era terriblemente supersticioso, y que vio en Yúdina una encarnación viviente del *yurodivi,* una loca protegida por Dios que le recordaba sus tiempos de seminarista. Una leyenda cuenta que, en octubre de 1941, con el ejército alemán a las puertas de Moscú, Stalin acudió a consultar a una monja ciega y paralítica, Matryona Nikónova, célebre por sus adivinaciones y profecías, quien le aconsejó que resistiese en la capital y la victoria sería suya. «El gallo rojo derrotará al gallo negro», le dijo. Fue canonizada por la Iglesia ortodoxa rusa, y un icono colgado en el templo de San Nicolás, muy cerca del Kremlin, conmemora aquel improbable encuentro. Tal vez Yúdina, con su pinta de monja estrafalaria, le recordara a la futura santa.

Hay otra explicación más sencilla, la misma que ilustra por qué Mandelshtam no fue ejecutado después de su epigrama, por qué Ajmátova continuaba escribiendo o por qué el propio Shostakóvich nunca fue detenido. Stalin los consideraba artistas demasiado valiosos como para prescindir de ellos por culpa de una venganza personal. Le bastaba con darles un escarmiento de vez en cuando, amedrentarlos con una condena, el arresto de un familiar o la publicación de un editorial demoledor en *Pravda* para meterlos en vereda. Yúdina también recibió el mismo tratamiento en 1931, cuando perdió su puesto de profesora en el Conservatorio de Leningrado tras una serie de denuncias en las que fue acusada de hacer propaganda religiosa y de promover la música contemporánea occidental. Sin embargo —al igual que Shostakóvich había encontrado trabajo componiendo bandas sonoras para el cine a pesar del veto impuesto a su obra— Yúdina, tras su expulsión del Conservatorio, recibió una llamada del Ministerio de Educación y Arte de Georgia para dar clases a estudiantes de piano en Tiflis. Y en el peor momento de la guerra, en 1942, fue aceptada en la Academia de Agricultura Experimental Timiriazev, una comuna de artistas a las afueras de Moscú donde pudo disfrutar un tiempo de la paz de los bosques y de tranquilos paseos en barca por un lago.

Puede que sea únicamente otro bulo que ha corrido de boca en boca, pero se dice que cuando la guardia encontró a Stalin agonizando, tirado en el suelo de su dormitorio, en el plato de su gramófono estaba el disco con el Concierto número 23 de Mozart interpretado por Maria Yúdina.

Ahora, mientras escribo, empieza a rondarme la absurda idea de que mi hermano mayor pueda estar vivo en alguna parte, que haya vivido todos estos años lejos de mis padres, lejos de mí, lejos de mi hermano Dani. No es más que una quimera, un espejismo sentimental que se disuelve ante la evidencia del Registro Civil de Chamartín, tomo 182 y tomo 112, donde consta el único día que estuvo sobre la tierra. Sin embargo, también mi padre abrigó la misma sospecha; mi padre, que había asistido al entierro, vio un reportaje en televisión sobre los bebés robados del franquismo y recobró de golpe una esperanza que olía a desconsuelo, un rebrote de la amargura arrinconada casi medio siglo atrás. Pensó en la posibilidad de que la muerte de su primogénito no hubiera sido más que una farsa, si no habría sido uno más de los cientos de niños desaparecidos en la clínica San Ramón, un niño vendido a otra familia y que ahora llevaba una vida secreta, ajena a su verdadero destino. Durante un tiempo —unos minutos, unas horas, unos días— pensó que su hijo seguía vivo.

Tenía motivos para pensarlo. El robo sistemático de niños se remonta a 1937, en plena guerra civil, cuando el bando nacional decidió, por razones ideológicas, quitar a las madres republicanas presas en las cárceles la custodia de sus hijos y bien darlos en adopción a familias católicas o bien ingresarlos en orfanatos y horrendos hospicios religiosos. Hasta finales de los años cincuenta se calcula que más de treinta mil pequeños fueron arrebatados a sus padres siguiendo las doctrinas del doctor Antonio Vallejo-Nájera, el psiquiatra oficial del régimen, un admirador confeso del nazismo que convenció al general Franco de la necesidad de implantar en el ejército un Gabinete de Investigación Psicológica creado según el modelo de la SS-Ahnenerbe, la Sociedad para la Investigación y Enseñanza sobre la Herencia Ancestral Alemana, fundada por Heinrich Himmler en 1935. En sus libros (con títulos tan alarmantes como *Política racial del nuevo Estado* o *Eugenesia de la Hispanidad y regeneración de la raza*), Vallejo-Nájera defiende la pureza de la raza hispánica: habla de masculinidad, disciplina, fuerza, nacionalismo sublime y profundo catolicismo como marcas distintivas del ser español. Sostuvo la

inferioridad mental de las mujeres, así como la necesidad de segregar y aislar a los que él denominaba «indeseables biológicos», un variado grupo que comprendía a alcohólicos, enfermos mentales, mendigos, vagabundos, criminales e inválidos. Al igual que Himmler, estaba convencido de que el marxismo era una plaga, una enfermedad mental contagiosa; por eso no había otra forma de cortar la infección que apartando a los hijos de sus padres para evitar que les transmitieran sus nocivas ideas sobre igualdad y derechos sociales. A los niños que acababan en los terroríficos hospicios del Auxilio Social les decían que eran huérfanos, escoria, y sus padres únicamente criminales, ateos, comunistas y asesinos: ellos estaban vivos por caridad. Los bebés robados, igual que las docenas de miles de muertos anónimos enterrados en las cunetas, igual que los miles de personas desaparecidas durante la dictadura, son el símbolo de este país saqueado, torturado y apaleado que ha extraviado su memoria.

En los años sesenta empezaron a funcionar por toda la geografía española —en Madrid, en Barcelona, en Valencia, en Bilbao, en Mallorca— diversas clínicas e instituciones religiosas que sumaron al componente ideológico un oportuno sentido de negocio. Era un complejo entramado que implicaba a monjas, sacerdotes, médicos, comadronas, abogados, trabajadores de cementerios, agencias de adopción estatales y funcionarios del gobierno. En cada caso había que falsificar docenas de documentos oficiales, informes médicos, partidas de nacimiento y certificados de defunción. No sólo se trataba de robarles los hijos a las madres solteras o a las familias a las que consideraban incapaces de criar uno según los dictados del régimen, sino de revestir el crimen con el uniforme de la legalidad.

El abogado y escritor Enrique J. Vila Torres ha denunciado en numerosas ocasiones y en diversos libros la impunidad de este crimen que se prolongó hasta finales de los años ochenta. Él mismo nació en 1965 en la Casa Cuna Santa Isabel de Valencia y nunca estará seguro de si su madre lo entregó voluntariamente o no, porque las monjas que facilitaron la adopción se niegan a revelar los datos. En la Casa Cuna Santa Isabel de Barcelona, Vila ayudó a interponer una demanda civil que obligó a la madre superiora a acatar la orden judicial y permitió que once demandantes descubrieran quiénes eran sus padres biológicos. Fue algo excepcional porque, en la mayoría de los casos, los jueces desestiman la demanda o los archivos han sido destruidos. Cuando le telefoneé, preguntándole por el caso de mi hermano, Vila me comentó que en la clínica San Ramón de Madrid iba a tropezarme con un muro de silencio. Lo más que podía hacer era acudir al Registro Civil y solicitar un legajo de aborto, pero ahí, me advirtió, concluiría mi investigación.

Vuelven a mi cabeza las imágenes que el fotógrafo Germán Gallego publicó en 1981 en la revista *Interviú,* en un pasmoso reportaje firmado por María Antonia Iglesias que exhibió por primera vez el escándalo de los bebés robados en la clínica

San Ramón de Madrid. Seis años después de la muerte del dictador, aún seguía en marcha aquella maquinaria criminal que llevaba casi medio siglo funcionando a pleno rendimiento. A pesar de los cientos de denuncias y de los rumores que corrían, nadie se había atrevido a hacer nada. A raíz del reportaje y de las denuncias presentadas, la policía inició en 1981 una investigación que terminó con el cierre de la clínica y la detención del ginecólogo E. V. V. La causa no prosperó pero hoy día, más de tres décadas después, él y un médico de la clínica Santa Cristina de Madrid son los únicos procesados por una trama que desbarató las vidas de más de sesenta mil niños. Fue uno de los trabajadores de la clínica San Ramón quien avisó al fotógrafo de lo que estaba sucediendo; lo condujo hasta una cámara frigorífica, abrió la puerta y le enseñó un bebé congelado, una criatura amoratada y encogida que guardaban para enseñarla a las madres que no se conformaban cuando les decían que su hijo había muerto.

¿Cuántos de esos desdichados habrían pasado por la nevera de San Ramón? ¿Cuántos hicieron falta para mantener aquella farsa durante decenios y decenios? ¿Les valía con un recién nacido para varias madres, o cuando se descongelaba tenían que tirarlo y usar otro? En medio de ese interminable trapicheo de cuerpos muertos, documentos espurios y falsificaciones, ¿cómo saber si mi hermano había muerto realmente o lo habían entregado a una familia? ¿Cómo asegurarse de que no había acabado él también en aquel macabro limbo frigorífico?

Ahora, mientras escribo, me resisto insensatamente a la idea de que mi hermano mayor está muerto. Hago como la perra de Abraham, desenterrar a un cachorro de su tumba, intentar devolverlo a la vida, amamantarlo entre palabras.

En el extraordinario documental de Chris Marker *Un día en la vida de Andréi Arsenevich* (un apasionado análisis de la obra del cineasta Andréi Tarkovski) se especifica en los créditos que el disco del Concierto número 23 de Mozart que suena durante el fragmento dedicado a Maria Yúdina pertenece a la colección personal de Stalin. En YouTube hay varias grabaciones de este concierto legendario, aunque algunas lo fechan en 1942 y otras en 1943. Un CD italiano de la casa Agora contiene sendas grabaciones de los conciertos 20 y 23 con Maria Yúdina al piano y la Orquesta Sinfónica de la Radio Estatal de la URSS dirigida por Aleksandr Gauk, pero las grabaciones son del año 1948, en Moscú. Otro, del sello ruso Vista Vera, repite los mismos intérpretes, lugar y año.

De creer a Volkov, no sólo se trata de la interpretación más angustiosa de la historia de la música (con tres cambios de director en una sola sesión), sino también de la grabación fonográfica más exclusiva jamás realizada, puesto que se imprimió un único disco que, en cuanto estuvo listo, se envió a toda prisa a la dacha de Stalin. Fuese una leyenda o no, lo cierto es que la anécdota de esa grabación me parecía tan fascinante que durante un tiempo pensé en cambiar la estructura de *Borrón* de arriba abajo. En una sola noche estaría cifrada la historia entera de la revolución soviética, su triunfo y su agonía, las luchas por el poder, la guerra civil rusa, el auge del estalinismo, el miedo, las detenciones, las purgas, el cerco de Leningrado, Stalingrado, Kursk, todo condensado en los tres movimientos del Concierto número 23. Podía comenzar, por ejemplo, con varios de los instrumentistas encajonados en una de las furgonetas *voronok* que alumbran la noche de Moscú en busca de la desperdigada orquesta, interrogándose unos a otros con la mirada, preguntándose en silencio adónde los llevan, qué han hecho para que los detengan. Un violinista le pregunta al guardia que los escolta si tiene un cigarrillo; el hombre se palpa los bolsillos del chaquetón y niega con la cabeza. El flautista saca un paquete de *papiroski,* reparte entre sus compañeros antes de pedir permiso para fumar. Cuando la furgoneta se detiene, el guardia abre la puerta y se encuentran otra vez ante la entrada de la sala de conciertos, donde unos

técnicos de sonido van amontonando cables, micrófonos y equipos de grabación. El flautista pregunta a uno de ellos qué hacen allí y el técnico se encoge de hombros. Cuando entran, les sorprende descubrir a varios de sus compañeros de la orquesta charlando animadamente y a Maria Yúdina sentada otra vez ante el piano. Dos de los violinistas ensayan una de las frases iniciales del concierto, la cual se queda colgada en el aire del teatro, esperando una respuesta. «Me parece que esto ya lo hemos vivido antes», comenta un violinista, y la broma rompe la tensión del ambiente: todos se echan a reír.

Sin decirle exactamente para qué la quería, le pregunté a mi amigo el pianista Olivier Chauzu su opinión sobre el Concierto número 23 de Mozart. Chauzu es un músico profesional que ha tocado con diferentes orquestas y ha grabado para el sello Harmonia Mundi diversas piezas de Albéniz, Schumann y Beethoven, así como la integral de la obra para piano de Paul Dukas. «Lo primero que hay que ver», me escribió, «es la tonalidad de la mayor, que da al conjunto una gran luminosidad, no exenta de toques de emoción melancólica. Especialmente cuando Mozart utiliza el sexto grado armónico, esas cadencias rotas. Esa tonalidad de sostenidos le da juventud, luminosidad y un tono general festivo y alegre. Una alegría que, para mí, prefigura la Alegría beethoveniana».

Reconozco que Mozart no es uno de mis compositores de cabecera. Para el dramatismo y la tragedia que requería mi narración, yo hubiera preferido, por ejemplo, el Segundo de Brahms o el Tercero de Bartók, mis favoritos de todo el repertorio. Pero el de Brahms es un concierto demasiado largo y turbulento, y el de Bartók no se estrenaría hasta 1946, es decir, tres años después de la fecha que yo había escogido para la novela. Otro firme candidato era el Tercero de Prokófiev, una obra fabulosa y llena de vida que me permitiría integrar en el libro al otro gran compositor soviético, el genio que regresó a la Unión Soviética en 1936 para colaborar con el régimen, triunfar con sinfonías, óperas y ballets y componer bandas sonoras para Eisenstein. Prokófiev, además, estaba unido a la figura de Stalin por una coincidencia siniestra: ambos morirían el mismo día, el 5 de marzo de 1953, aunque la defunción de Prokófiev quedó completamente eclipsada por las faraónicas honras fúnebres en honor del dictador soviético.

En cualquier caso, yo no podía elegir: estaba obligado a seguir la partitura de Mozart del mismo modo que Yúdina y los músicos reclutados aquella extraña noche. Chauzu me escribió sobre el *Adagio:* «Ese segundo movimiento en fa sostenido menor expresa una aflicción muy grande. Un canto de muerte y de luto que me recuerda mucho el aria de Pamina *Ach, ich fühl's* en *La flauta mágica.* Una incursión en el dolor, un canto profundamente humano, el cual, sin embargo, tiene el pudor de encerrarse en un ritmo ternario muy mesurado. El intérprete tiene que descargar toda su emoción, pero sin deformar el ritmo jamás. Tiene que enunciar todos los dolores de la humanidad, pero de forma sencilla... y habitada. La libertad

dentro de los cánones. La inspiración dominada, como decía Bécquer».

El *Adagio,* claro está, es el momento en que Yúdina le confiesa a Stalin la verdad, la revelación atroz de aquella carta que iba a enviarle días más tarde y que él escucha telegrafiada a través de las ondas. Los historiadores, incluso los más críticos con el personaje, coinciden en señalar que Stalin era un hombre de enorme cultura, de una curiosidad omnívora y una capacidad de lectura inverosímil, aunque durante mucho tiempo persistió —incluso persiste hoy día— el tópico de pintarlo como un bruto ignorante. Con su comportamiento, su actitud, su descuido en el vestir y sus pésimos modales, él mismo cultivó pacientemente la fachada de pueblerino zafio, la misma de la que luego se serviría para irse deshaciendo de sus enemigos uno a uno. Minusvalorar a Stalin, creer que era tan sólo un palurdo arribista, un tirano iletrado, despreciar su inteligencia, sus conocimientos y su astucia fue el mayor error de Trotski. No hay más que echar un vistazo a la biblioteca personal de Stalin —custodiada desde 1957 por Yuri Sharapov— y consultar un catálogo que abarca miles de volúmenes, muchos de ellos profusamente anotados y subrayados. Organizada según un cuidadoso orden temático, la biblioteca incluye enciclopedias, libros de historia, memorias, biografías, tratados militares y revistas científicas. Gracias a ella sabemos que había leído a Shakespeare, Schiller, Maupassant, y sobre todo el *Fausto* de Goethe, lo que no deja de ser curioso para alguien a quien tantos estudiosos e historiadores consideran la encarnación misma del Diablo. Conocía también la obra de muchos grandes maestros del XIX y de algunos contemporáneos, entre ellos Balzac, Wilde, Stendhal, Gide, Dickens, Wells, Shaw, Nietzsche, Rousseau, Hemingway, Mann, Steinbeck. De los clásicos rusos, sus favoritos eran Chéjov, Pushkin y Dostoievski, aunque prohibió las obras de este último por considerarlas nocivas para la juventud. Estudió también muy atentamente toda la literatura militar, la historia de Roma, la *Guerra de las Galias* de César, las campañas de Aníbal, las de Federico el Grande, las de Napoleón. Una anotación de su puño y letra se burla de una reflexión del Corso: «Si pensase que la invasión de España me iba a costar ochenta mil hombres, no lo intentaría; pero no me costará más de doce mil». Y al margen: «¡Ja! Medio millón».

No resulta, pues, demasiado extraño que Stalin encuentre algo especial, un toque único, en la interpretación de Maria Yúdina, tanto como para molestarse en telefonear personalmente al Comité de Radio y solicitar una copia del disco. Los pocos que señalan el episodio lo comentan en tono irónico, el viejo tópico de la música amansando a la fiera. Sin embargo, en su juventud Stalin fue solista en el coro del seminario de Tiflis, llegó a cantar himnos litúrgicos en bodas y tenía —según sus profesores— «un excelente oído musical y una magnífica voz de contralto». Desde tiempos de Lenin, la música es una materia esencial en el programa educativo del país y Stalin la convierte en asignatura obligatoria en la

enseñanza secundaria. Apoya y promociona los teatros de ópera, las salas de concierto, los ballets y los Coros del Ejército Rojo. Le gustan las canciones folklóricas rusas, georgianas y ucranianas —su favorita es *Suliko,* «Alma»—, y no sólo las canta en la intimidad sino que además promueve su estudio especializado. La ópera le apasiona desde muy joven, en especial Glinka y Músorgski, pero también Wagner, Bizet y Verdi. Recibe copias de todos y cada uno de los discos editados en la Unión Soviética, y sobre la funda suele dejar escrito su dictamen crítico.

Todo esto —aparte de su interés personal por la arquitectura, la pintura, la escultura y demás artes— da la imagen de un déspota ilustrado según el modelo histórico de Iván el Terrible, cuya legendaria biblioteca fantasma obsesionó a varios zares, quienes emprendieron excavaciones en el Kremlin con el objetivo de encontrarla. El enigma también preocupaba a Stalin, hasta el punto de gastar un enorme presupuesto con los mismos decepcionantes resultados. Mozart no era el capricho de una noche sino más bien su compositor predilecto, por encima incluso de Beethoven. ¿Tal vez oía en su música el ideal político, la calma después de la tormenta, el remanso de paz y felicidad universal que prometía la utopía comunista? ¿Fue por eso por lo que la interpretación de Yúdina le conmovió tanto? ¿Escuchó en el *Adagio* del Concierto 23, en ese goteo trémulo del piano, una desesperación, un dolor en el que antes no había reparado?

En cualquier caso, esas conjeturas quedaban fuera de mi propósito. Yo no quería que los nombres propios usurparan a los verdaderos protagonistas del drama, el coro de músicos que habían reunido para tocar en medio de la noche y cuyos recuerdos vertebrarían los diversos episodios que me había propuesto relatar: la toma del Palacio de Invierno, la derrota de Denikin en Orel, la terrible hambruna de 1921, la matanza de los *kobzari,* la batalla de Stalingrado. Pretendía montar un calidoscopio roto de la historia soviética a través de la conciencia de los instrumentistas, una pequeña música nocturna en que cada fragmento estuviese sostenido en el árbol de las melodías mozartianas. Chauzu me escribió sobre el último movimiento: «Pero en Mozart las cosas nunca son demasiado serias. Incluso en *Don Giovanni* no termina la obra con la bajada a los infiernos: parece que Mozart quisiera dejar al oyente un mensaje optimista. Hasta en los momentos más dramáticos triunfan la alegría y el optimismo. Igual que Papageno en *La flauta mágica,* cuando se quiere suicidar despidiéndose de este mundo cruel y falso, y a continuación llegan los tres chicos guardianes del templo espetándole: "Oye, ¿tú de qué vas? Sólo tenemos una vida, ¿te has parado a pensarlo?". O sea, que siempre llega la desmitificación del drama y del dolor. Triunfa la fiesta. Es una constante en Mozart. Desde este punto de vista, no me parece una obra tan particular».

A mí tampoco me lo parecía, por eso necesitaba echar mano de un recurso al que el genio de Salzburgo no recurría a menudo: el contrapunto. El contraste entre

la suavidad de las líneas melódicas y la niebla espesa de los recuerdos, la discordia entre música y memoria. Mozart hablaba del mundo tal como debía ser, no como era. Un intérprete clásico debe refrenarse para obedecer la emoción del compositor, pero también puede (y debe) gritar con su propia voz, escribir con su sangre las sístoles y diástoles de la partitura. La clarinetista toca con los ojos cerrados y en los arabescos de tristeza habita el espectro de su hermanito muerto de hambre en Samara: la última vez que vio su cara apergaminada antes de que se lo llevaran en una carretilla para apilarlo junto a otro montón de esqueletos. El fagot respira con la cadencia entrecortada del caballo que lo despertaba por las mañanas arrastrando un carromato por una calle empedrada de Kiev, muy cerca del río, entre charcos helados. Yúdina guarda —en la cascada de escalas antes del final del primer movimiento— la sonrisa de Kirill Saltykov, el joven ingeniero que se enamoró de ella cuando empezó a tomar lecciones de piano y que se mató en una escalada en el Cáucaso, cerca de Nalchik. Sentado entre los violines, adivinando apenas la partitura entre las brumas de su incipiente ceguera, Mijaíl esconde en el alegre bullicio del final los lamentos, los gritos de pánico, las descargas de los fusiles, las voces de los soldados, el crujido del laúd de su maestro Roman Kulyk al romperse con una disonancia.

Estos días fantaseo a menudo en cómo habría sido mi vida de haber tenido un hermano mayor que me abriera camino, un mascarón de proa que fuese por delante de mí, rompiendo el hielo, explicándome cómo iba a ser mi primer día de colegio, mi primer día de mili, mi primera cita con una chica. Me habría gustado tener a David defendiéndome de los matones que me esperaban a la salida de la escuela. Pero él no estaba ahí, no estaba en ninguna parte, y tuve que aguardar a que creciera mi hermano pequeño, Dani —mucho más fuerte y valiente que yo—, quien con el tiempo acabaría por ejercer de guardaespaldas a ratos. Mientras tanto, mientras Dani crecía, no me quedó otro remedio que soportar yo solo el acoso de los tres o cuatro chavales que un día decidieron tomarla conmigo. Todavía recuerdo a uno de ellos, Romero, con cuyo apellido bauticé a uno de los villanos de *Niños de tiza,* un canalla de ojos azul cloro al que el protagonista, Roberto Esteban, pega una paliza vicaria y terrorífica en la que yo me vengaba con décadas de retraso.

Pienso ahora en cómo habría sido crecer al lado de otro hermano; en heredar su ropa, sus libros del colegio, sus juguetes; en tolerar sus bromas, su mal humor, sus caprichos. Pienso en la vida que podría haber llevado, un año por delante de mí, atravesando la tierra negra de los setenta, los años del caballo, las pandillas callejeras, los navajeros, los yonquis que amanecían tiesos en el parque de San Blas, el antebrazo picoteado por las jeringuillas, la boca torcida para siempre en la mueca idiota y feliz de una sobredosis. Pienso en cuánto me hubiera gustado que me enseñara a jugar al billar, al futbolín, al petaco, en esos antros lóbregos de mi juventud donde Caronte era un encargado arisco que llevaba el mandil repleto de calderilla. Pienso en las largas tardes de lluvia, sentados los tres juntos en la alfombra del salón, organizando escuadras galácticas con los botones dorados que nos prestaba mi madre. ¿Le habría gustado leer tebeos y libros como a mí? ¿O habría preferido el fútbol, como Dani? ¿Habría amado la música, como yo, o el mar, como mi hermano y mi padre?

Escribo esto como una carta arrojada al mar, un mensaje en una botella enviado

hacia atrás, hacia el pasado, empujado por el deseo imposible de que mi hermano muerto siga vivo. Quién sabe si hay alguna esperanza, quién sabe cómo acabó en realidad mi hermano. Recuerdo *Príncipes de Maine, reyes de Nueva Inglaterra,* la gran novela de John Irving ambientada en el orfanato de St. Claus, en Maine, y en la frase con la que el doctor Larch recibe a las mujeres embarazadas que acuden en busca de sus servicios: «¿Qué quiere usted: un aborto o un huérfano?». Miro en los numerosos foros de internet donde los hijos adoptados reclaman a sus familiares biológicos, en los tableros virtuales donde las familias buscan a los hijos que les robaron. Son cientos, miles de avisos desesperados —sin más datos que la fecha y el lugar del nacimiento— cruzándose en los laberintos del tiempo, llamándose unos a otros, rebotando entre la barbarie y la incuria de las autoridades. Porque este es un país donde todavía hay millares de familias rotas, más de cien mil muertos anónimos arrojados en las cunetas, más de sesenta mil españoles secuestrados en el momento de nacer, sin que la ley haya movido un dedo, sin que a la justicia le importe nada. No tengo más que unas cifras y un lugar (27 de octubre de 1965, clínica San Ramón, Madrid) para rastrear en esos tristes foros donde la sangre llama a la sangre, pero no veo nada. Poco importa, tal vez mi hermano aún no sabe que fue víctima de una adopción ilegal, tal vez va a leer este libro en cualquier momento y lo sepa, tal vez lo estoy escribiendo únicamente con el oscuro propósito de encontrarlo.

Tal vez, quizá, ojalá, quién sabe, construcciones dubitativas, adverbios que se despedazan contra los sellos y la prosa del Registro Civil de Chamartín, garfios de palabras arrojados al muro de una fosa común en el cementerio de Canillas. Pienso en cómo sería la vida de mi hermano de haber tenido una vida. Y me pregunto cuál sería ahora mi nombre.

Es difícil describir la emoción de un escritor al toparse cara a cara con uno de sus personajes, uno con el que ha estado fantaseando años enteros; sin embargo, resulta casi imposible hacerse una idea de lo que supone descubrir al mismo tiempo a una criatura cuya especie creía extinguida. Supongo que debe de ser parecido a lo que sentiría un antropólogo al encontrarse un fósil súbitamente vuelto a la vida, un neandertal peludo paseando encorvado por una pradera. En otoño de 2004, cuando hacía mucho tiempo que había aparcado *Borrón,* vi a un *kobzar* en Cracovia, cantando muy cerca de la plaza del Mercado.

Es un hombre muy alto, delgado, la cabeza medio rapada, un mechón de pelo albino cayéndole sobre la frente, dos largos bigotes también blancos desenrollándose casi desde la comisura de los labios. No es viejo, a pesar de que el color de sus cabellos y de su bigote sugiere una antigüedad de otra época, lo mismo que el corte de pelo, las botas de caña alta y los ropajes de cosaco. Me acerco a él como si pudiera espantarlo, como si fuese a desvanecerse en medio de la calle donde la gente pasa a su lado sin hacerle mucho caso. No podía creerlo: había abandonado por primera vez mi novela mucho tiempo atrás cuando, de improviso, sin pretenderlo, sin buscarlo, me encontraba con un heraldo de los *lirniki.* Para ser exactos, por el tipo de cítara que usaba, era un *banduristi.* Había viajado hasta Cracovia junto a Aska, mi novia de entonces, animado por la idea de entrevistar a Stanislaw Lem, el gran maestro de la ciencia ficción y uno de mis escritores favoritos. El viaje se extendió luego en varias etapas —Varsovia, Gdansk, Torun, Zakopane, los campos de exterminio de Auschwitz, Treblinka y Majdanek— y terminó por desaguar dos años después en *La sangre y el ámbar,* un libro donde relataba mis impresiones personales sobre Polonia, un país en el que encontré misteriosas reminiscencias de los paisajes perdidos de mi niñez. Un bloque de edificios, la fragancia de una calle donde tercamente sobrevive un muñón de nieve, los solares en ruinas donde se enterraban tesoros, se desplegaban ejércitos y se descubrían planetas.

Sin embargo, no escribí entonces aquel hallazgo fortuito por dos razones: una

egoísta, porque no quería alertar a nadie sobre un episodio histórico prácticamente desconocido; y otra práctica, porque contar y explicar la presencia de un *kobzar* en la plaza del Mercado de Cracovia me habría llevado un montón de páginas, un paréntesis que nada tenía que ver con aquel libro. En cierto modo era una lástima, porque la sorpresa es el motor, el sentido secreto de un viaje. Al igual que en la vida, planeamos todo de antemano —el vuelo, los trayectos en coche, las estancias de hotel, las visitas a museos— hasta que un giro inesperado del destino desbarata la rutina, la canjea en aventura. Los romances, los retrasos, las confusiones, las enfermedades, las amistades súbitas y los accidentes comparten la misma melodía. En Polonia, entre las muchas invitaciones del azar, me encontré con un veterano del AK que tenía apenas veinte años durante el levantamiento de Varsovia y que me contó una historia de amor increíble vivida durante la batalla. Vi especies en extinción, embajadores del pasado, sinagogas que habían resistido el Holocausto y bisontes emparentados con las pinturas rupestres de Altamira. Pero me guardé para mí solo aquel fósil del folklore que pertenecía a otro libro: a este.

Los viandantes pasean frente a él sin hacerle mucho caso; algunos dejan monedas y billetes a sus pies, pero nadie se para a escuchar la voz ligeramente trémula que canturrea como si discutiera amablemente con su cítara. No es una melodía fácil de seguir, suena como gotas de lluvia desprendidas de un árbol, y tampoco debe de serlo la letra, ya que canta en ucraniano. Le pido a Aska, que ha trabajado de intérprete particular durante todo el viaje, si puede intentar decirle algo. El *banduristi* no habla polaco, pero sí ruso, de manera que Aska le pregunta por el congreso de los *lirniki* en Járkov y la matanza orquestada por Stalin. El hombre alza los ojos y me mira de arriba abajo. Me pregunta a su vez cómo sé yo eso. Le digo que lo he leído en un libro de memorias de un compositor soviético, Dmitri Shostakóvich.

«Fueron trescientos, sí. Pero no los fusilaron. Los reunieron en Járkov y una vez allí les dijeron que eran grandes músicos y que tenían que cantar en Moscú para el padrecito Stalin. Entonces los subieron a todos en un tren, pero no los llevaron a Moscú, sino mucho más allá, hacia el norte. Hacia Siberia.»

Habla despacio, mientras Aska va traduciendo frase por frase. De pronto se detiene y otea a lo alto, al cielo encapotado de Cracovia. Cuando regresa, su voz apenas es un susurro.

«Fue un viaje muy largo. Un día el tren se detuvo y abrieron las compuertas. Uno a uno bajaron los trescientos viejos ciegos. Y allí los dejaron, en medio en la tundra helada.»

Muchos años después volví a encontrarme con él. Lo vi en varios vídeos de YouTube (uno de ellos se llama *The last kobzar*) y descubrí que su nombre era Ostap Kindrachuk. Es uno de los guardianes de la antigua tradición de los *kobzari,* un músico errante que va cantando el repertorio tradicional por las ciudades de

Europa a cambio de unas monedas. Su modesta fama ha llegado al punto de que una foto suya tocando en la calle ilustra la entrada «cítara» en la Wikipedia. El instrumento, el pelo, los ropajes: lo ha conservado todo excepto la ceguera.

Antes de irnos, me cuenta que ahora, cada cuatro años, los *kobzari* se reúnen en Járkov, en un festival celebrado para conmemorar la matanza. Que todavía son muy pocos, pero que algún día esperan ser otra vez trescientos. También me dice que alguien ha compuesto una canción sobre los pobres ciegos abandonados a su suerte en las nieves de Siberia. ¿Quería oírla?

La canción de Kindrachuk —cuya letra nunca supe qué decía— evoca las deportaciones masivas que muchos pueblos y etnias sufrieron durante los años cuarenta en la Unión Soviética. Al erradicar a comunidades enteras de sus lugares de origen, Stalin desmontaba el peligro de los nacionalismos, castigaba rebeldías y amotinamientos o prevenía la ayuda que pudieran prestar al invasor nazi. Tras la Operación Barbarroja, cuando los ejércitos de Hitler avanzaban como una apisonadora a través de un inmenso territorio que comprendía las repúblicas bálticas, Ucrania y buena parte de Rusia, esas migraciones masivas de población adquirieron una urgencia y una escala tremendas. Millón y medio de alemanes que residían en la orilla izquierda del Volga fueron evacuados rápidamente hacia Kazajistán. Acusados de colaboración con el enemigo, otros pueblos, como los karacháis del noroeste del Cáucaso o los calmucos del Caspio, fueron dispersados a través de las estepas de Asia Central y la tundra siberiana. Supervisados por Beria, las condiciones de esos transportes de población forzosos en mitad de la contienda eran espantosas: muchos deportados morían durante el viaje a causa del frío y las enfermedades, y muchos más morían de hambre después de llegar a parajes desérticos o helados donde no podían cultivar ni una brizna de hierba.

En 1944, Beria llevó a cabo una deportación que implicaba el traslado de casi medio millón de personas en ocho días. La mayoría de ellos eran ingushes y chechenos, pero había también osetios, daguestaníes y rusos: todos ellos viajaron hacia los Urales y Siberia. Otro tanto sucedió con los balkares y los tártaros, así como con los griegos, búlgaros y armenios que vivían en la península de Crimea. Es muy difícil calcular el número de víctimas al término de esta campaña de ingeniería étnica. El historiador Donald Rayfield, en su libro *Stalin y los verdugos,* denomina a estas migraciones forzadas con los términos «operaciones genocidas» y «limpiezas étnicas», y, como otros muchos historiadores, no tiene el menor problema en compararlas con el Holocausto judío en la Alemania nazi.

Hay algo profundamente erróneo y malsano en esas tentativas, más allá de la equiparación de dos sistemas políticos, de sus métodos y del número de víctimas:

el intento de trivializar el nazismo. El historiador Nikolaus Wachsmann, autor de *KL. Historia de los campos de concentración nazis,* advierte: «Se ha tratado de relativizar los campos nazis comparándolos con el gulag. A los nazis no les hacía falta copiar nada, tenían su propio modelo. No hay nada comparable con el lado tecnológico de los campos nazis y su culminación en el complejo de exterminio de Auschwitz. Como decía Hannah Arendt, si los campos soviéticos eran el purgatorio, los nazis eran el infierno. En el gulag, el noventa por ciento de los presos sobrevivieron; en el KL, menos de la mitad. La violencia es un aspecto común, pero lo que hacía tan destructivos los campos nazis es su modernidad: el terror burocrático, la tecnología, el gas. Todo ese lado oscuro de la modernidad que poseían los campos. La modernidad no lleva inevitablemente al progreso y la civilización».

Thomas Mann, uno de los primeros intelectuales que alertó del peligro del nazismo y que se exilió de Alemania en 1933, en cuanto Hitler alcanzó el poder, fue más específico: «Colocar en el mismo plano el comunismo ruso y el nazifascismo, en la medida en que ambos serían totalitarios, en el mejor de los casos es una superficialidad; en el peor es fascismo. Quien insiste en esta equiparación puede considerarse un demócrata, pero en verdad y en el fondo de su corazón es en realidad ya un fascista, y desde luego sólo combatirá el fascismo de manera aparente e hipócrita, mientras deja todo su odio para el comunismo». La guerra de cifras entre los historiadores de uno y otro bando arroja diferencias tan grotescas que resulta imposible no detenerse un momento en las implicaciones ideológicas del debate. Chaikova habla de diez millones de muertos sólo en los campos de trabajo; Medvedev, de cuarenta millones de víctimas; Solzhenitsyn llegó al disparate de elevar el número de víctimas del comunismo soviético a más de ciento diez millones de personas, más del doble de muertos durante la Segunda Guerra Mundial y más de un tercio de la población total de la Unión Soviética por aquel entonces. También, según sus cálculos particulares, la cifra de prisioneros en los campos de trabajo soviéticos poco antes de la muerte de Stalin sería nada menos que de veinticinco millones.

La principal fuente de estas fantasiosas hipérboles es un historiador británico, Robert Conquest, autor de dos volúmenes citados una y otra vez en la bibliografía sobre el comunismo: *El Gran Terror* (1968), sobre las purgas de Stalin; y *La cosecha del dolor* (1986), sobre la colectivización y las hambrunas. Como muchos otros (por ejemplo, Martin Amis en su ridículo y aplaudido libelo *Koba el Temible*), Rayfield considera a Robert Conquest un pilar inamovible en la historiografía del estalinismo. Sin embargo, ningún historiador serio puede considerar a Conquest como referencia de nada desde que, en enero de 1978, David Leigh publicara un demoledor artículo en *The Guardian* desenmascarando su labor como espía al servicio de la oficina de desinformación (el IRD) del servicio secreto británico.

Praeger Press, la editorial donde Conquest empezó a publicar sus trabajos de investigación, estaba subvencionada por la CIA. En varios pasajes de *Otra mirada sobre Stalin,* el historiador Ludo Martens afirma que los cálculos de Conquest sobre las víctimas del estalinismo no resisten la menor tentativa de análisis. Lo cierto es que las estimaciones de Conquest acerca de las bajas de la colectivización, de la hambruna, del gulag y de las purgas oscilan de una barbaridad a otra sin el menor pudor. En *El Gran Terror* habla de entre cinco y seis millones de muertos por hambre; luego, tranquilamente, durante la cruzada anticomunista de Reagan, elevó la cifra a catorce. Tampoco fue el primero en hinchar cifras e inventarse masacres: las hambrunas de 1932 y 1933 en Ucrania fueron hábilmente aprovechadas por Goebbels como un genocidio planificado (el Holodomor) que no sólo alertaba del peligro bolchevique sino que además preparaba a la opinión pública mundial para la necesidad de una futura invasión alemana.

Los debates en torno al Holodomor son, hoy día (con el conflicto entre Rusia y Ucrania de fondo), numerosos y encarnizados, pero los historiadores prosoviéticos pretenden reducirlos a una serie de hechos esenciales. En 1932 y 1933 una sequía terrible, agravada por una serie de plagas naturales (langosta, polilla, moho), enfermedades de animales, falta de combustible y medicinas y una epidemia de tifus, desembocó en una hambruna de proporciones colosales. A estos factores hay que sumar las consecuencias del proceso de colectivización iniciado años atrás, con la entrega forzosa de grano y la campaña represiva contra las revueltas de los *kulaks* y los campesinos ucranianos que se oponían a la política agraria de Moscú. Ludo Martens afirma que, detrás de la gran hambruna de 1932 y 1933 en Ucrania, hubo un conato de guerra civil desatada por los *kulaks* y los elementos reaccionarios que se oponían a la colectivización de la agricultura. Sostiene que no parece que hubiera voluntad genocida contra el pueblo ucraniano cuando, por ejemplo, el porcentaje de muertos por hambre durante el verano de 1932 en Kazajistán (más de un millón de víctimas) superaba ampliamente el de Ucrania.

Sin embargo, otros expertos señalan también la pasividad del gobierno soviético —el cual bien podía haber recurrido a la ayuda extranjera, como se hizo en 1921— y las campañas de castigo que atribuían la baja producción de grano al robo, al almacenaje e incluso al sabotaje de los nacionalistas ucranianos: los pocos campesinos que se rebelaban lo hacían porque estaban muriendo de hambre por millares. Tampoco en este aspecto la revolución bolchevique se distinguió especialmente, ni en brutalidad ni en resultados, de los mecanismos puestos en práctica por ciertas democracias liberales. La confiscación de grano y comestibles llevada a cabo por el ejército soviético contra la población ucraniana —justificada, entre otros motivos, con la excusa de pertrecharse contra un inevitable enfrentamiento con Japón— no fue muy distinta de la que tendría lugar una década después en Bengala, en 1943, cuando las requisas apresuradas de arroz por

parte de las tropas británicas y la política de tierra quemada tras la invasión de Singapur provocaron una hambruna que mató a más de tres millones de indios. Parece difícil atribuir un propósito genocida a Stalin en Ucrania y no atribuir el mismo propósito a Churchill en la India. Cuando le alertaron de la gravedad de la situación, el *premier* británico, con su ironía habitual, respondió con un telegrama en el que preguntaba, si tanta escasez había, por qué Gandhi seguía vivo.

Puestos a equiparar métodos e ideologías, el Tercer Reich, el Imperio británico y los Estados Unidos de entreguerras también parecen serios candidatos a ser considerados primos hermanos. En varios párrafos poco citados de *Mein Kampf* (bajo el epígrafe «Súbditos y ciudadanos»), el propio Hitler señala a Estados Unidos como un Estado firmemente empeñado en crear una sociedad racista. También alaba el buen tino de los colonizadores anglosajones, quienes no cometieron el error de mezclar su sangre con los indios aborígenes como sí hicieron los conquistadores españoles y portugueses. James Q. Whitman, profesor de la Facultad de Derecho de Yale, ha revelado cómo los juristas alemanes se inspiraron en las Leyes Jim Crow sobre segregación racial para la elaboración de las Leyes de Núremberg contra los judíos. Muchos jerarcas nazis veían en el exterminio masivo de los pieles rojas una de las causas de la pujanza y el poderío económico de Estados Unidos.

La xenofobia consustancial a las grandes naciones anglosajonas aparece en esta cita de Churchill en 1937 acerca del problema palestino, que podrían haber firmado Himmler o Goebbels sin el menor escrúpulo: «Yo no creo que un perro en un comedero adquiera derechos sobre el comedero, aunque haya estado tumbado allí mucho tiempo. No reconozco ese derecho. No reconozco, por ejemplo, que se haya cometido una gran injusticia contra los indios de América o los aborígenes australianos. Niego que se haya cometido una injusticia contra estos pueblos sólo porque una raza más fuerte, una raza superior —una raza más mundana, por decirlo de otra forma—, haya llegado y tomado lo que le pertenece». Racista acérrimo, Churchill proclamaba la supremacía del hombre blanco en términos similares a los de los ideólogos nazis. Para él, árabes, kurdos o indios no eran más que animales. En 1910, cuando era ministro del Interior, propuso la esterilización de unos cien mil enfermos mentales y la deportación forzosa en campos de concentración para salvar a la raza británica de la decadencia, una radical propuesta de eugenesia que fue criticada ferozmente desde la prensa por Chesterton.

Fuese cierta o sólo una patraña ideada por la propaganda nazi, la idea de una hambruna artificial planeada por Stalin para someter al campesinado ucraniano de una vez por todas recibió una amplia cobertura periodística gracias a un viejo admirador de Hitler: William Randolph Hearst, el magnate de la prensa estadounidense que publicaba en sus periódicos artículos firmados por Göring, por

Mussolini y por dictadores latinoamericanos. En su libro *Fraude, hambre y fascismo,* Douglas Tottle señala que las noticias en prensa sobre la hambruna ucraniana, que comenzaron en 1935 en la portada del *Chicago American,* están repletas de informaciones falsas, desde el reportaje de un supuesto periodista, Thomas Walker, que jamás puso un pie en Ucrania, hasta las espeluznantes fotografías de niños y ancianos desnutridos que en realidad están tomadas de la hambruna de 1922, en plena guerra civil rusa. Thomas Walker se llamaba en realidad Robert Green: un convicto que había escapado de una prisión estatal en Colorado y que confesó sus mentiras ante un tribunal tras su arresto en Estados Unidos.

Más difíciles de rebatir son los testimonios del periodista Gareth Jones, quien, desafiando la prohibición, viajó en tren de Moscú a Járkov y descubrió en sus caminatas a pie por el campo ucraniano el espectáculo apocalíptico de pueblos enteros agonizando de hambre. La OGPU, la policía estatal soviética, verificó la aparición de numerosos casos de canibalismo en el ámbito familiar. El historiador Timothy Snyder, en su libro *Tierras de sangre,* recoge la cifra de 2.505 sentencias por canibalismo entre 1932 y 1933, además de unos cuantos testimonios espeluznantes.

Hablar de ciento diez millones de muertos, de treinta millones de muertos, no es sólo una profunda inmoralidad sino también un insulto a la memoria de las verdaderas víctimas. Al caer la Unión Soviética y tener acceso los estudiosos a multitud de archivos de la NKVD y el KGB, empezó a desmontarse aquel enorme engranaje de exageraciones y patrañas que había convertido el anticomunismo en un negocio redondo. Aun así, las estimaciones más bajas de los historiadores calculan que el total de muertos por delitos políticos en la Unión Soviética, de 1921 a 1953, fecha de la muerte de Stalin, asciende a casi ochocientas mil personas. Según Viktor Zemskov, casi setecientas mil de ellas se concentran en las purgas estalinistas de 1937 y 1938. En cuanto al número de víctimas de las hambrunas de 1932 y 1933 en Ucrania, donde en principio se habló de diez y luego de quince millones, según los cálculos más recientes, basados en fuentes de los archivos oficiales soviéticos, oscila en torno a los tres y tres millones y medio de personas.

Con todo, esta contienda de cifras astronómicas resulta tan absurda como estéril. Los historiadores de uno y otro bando jamás se pondrán de acuerdo; las víctimas, las de verdad y las de mentira, bailan la danza de la muerte entre cordilleras de ceros. Hablar de miles, de millones de muertos por inanición no significa nada: es al descender al reino de los detalles cuando se revela en todo su horrible esplendor la atroz realidad del hambre. Arthur Koestler, que había asistido al fracaso de la comuna húngara, viajado a Palestina y cubierto una expedición al polo norte en dirigible, todavía era un comunista convencido cuando contempló, en la estación de Járkov, a una multitud de niños esqueléticos como

«embriones sacados de frascos de alcohol». Durante su largo cautiverio en Kolymá, Varlam Shalámov, quizá el más extraordinario cuentista ruso desde Chéjov, vio un día cómo un grupo de prisioneros hambrientos se lanzaba a devorar un barril que contenía grasa de máquina. Timothy Snyder cita el testimonio escalofriante de unas mujeres ucranianas que, en una especie de orfanato improvisado, tuvieron que detener a unos chiquillos que estaban arrancando tiras de carne y comiéndose vivo al más pequeño de ellos: la propia víctima iba engullendo pedazos de sí mismo a medida que lo iban despellejando.

La última anécdota, tomada del historiador polaco Robert Kusnierz, tiene la marca indeleble de una pesadilla: su propia monstruosidad la pone a salvo de cualquier sospecha de invención. Al leerla, de inmediato recordé una anécdota que me contó mi padre de sus tiempos de pescador, cuando un hatajo de tiburones se coló en medio de una red de cerco hirviente de atunes y dio comienzo un alucinante festín acuático en que los tiburones, enloquecidos por la sangre, se fueron devorando unos a otros. Junto al barco, el mar bullía teñido de rojo, y uno de los tiburones, abierto en canal por la dentellada de un congénere, se dobló para morder sus propias tripas, que asomaban por la herida.

A menudo la realidad es el acicate de la imaginación, su espejismo y su límite. A pesar de su rabia demencial contra los judíos y sus delirantes proyectos de exterminio, la verborrea xenófoba de *Mein Kampf* palidece al lado de las matanzas de Odesa y de los hornos de Majdanek. Ni uno solo de los párrafos pomposos, henchidos de retórica nacionalista, en los que profetizaba la expansión alemana hacia el este incluye las fotografías que algunos miembros de los *Einsatzgruppen* se llevaron como recuerdo de su trabajo en el frente oriental: una joven desnuda suplicando ante su verdugo, niños mirando de frente la boca de los fusiles, ancianos cavando sus propias tumbas, montañas de cadáveres apilados, desnudos como en iconografías medievales. Por mucho que soñaran, planearan o temieran una guerra, ninguno de los líderes de los años treinta pudo imaginar un choque de las proporciones teratológicas de la Segunda Guerra Mundial; una atrocidad de tal magnitud resulta inconcebible tanto en su escala como en sus pormenores. En medio de la masacre de los *kobzari* en las afueras de Járkov incluí un recuerdo personal de mi tío Daniel sobre un fusilamiento de maquis en la zona de Granada: el muchacho agonizante que se masturba entre convulsiones con el pecho destrozado por las balas es el único detalle real entre una sucesión de lugares comunes. Resulta insoportable precisamente por su realidad, porque, como dijo John Barth en *Sabático:* «La violación, la tortura y el terror no son más que palabras; lo real son los detalles».

He sido incapaz de encontrar una sola referencia al congreso de Járkov entre las docenas de libros de historia, manuales y biografías que he consultado, más allá de las citas de Volkov, Plyushch y Kononenko —ninguna de las cuales coincide en la fecha— y de lo que me contara Ostap Kindrachuk en Cracovia, quien me ofreció una versión alternativa donde los *kobzari* no fueron fusilados sino abandonados a su suerte en medio de la estepa siberiana. Tal vez la ausencia de documentación al respecto no era tan sorprendente; después de todo, sólo se trataba de trescientos juglares asesinados en mitad de una hambruna que acabó con millones de vidas, o bien en mitad de un torbellino de procesos homicidas que se resolvió con más de setecientas mil ejecuciones en dos años.

Sin embargo, si algo caracterizaba al Estado soviético era la burocracia a todos los niveles, la organización escalonada, el registro de cualquier trabajo, el papeleo exhaustivo. La *nomenklatura*, la élite responsable de la administración del gobierno, proliferó de tal modo que Trotski se quejaba de que contaba con entre cinco y seis millones de miembros y se había convertido en la nueva clase dominante del pueblo soviético. Puede decirse, sin temor a exagerar demasiado la metáfora, que en la URSS no se movía una hoja de hierba sin que el movimiento quedara reflejado en algún informe oficial debidamente sellado y rubricado, clasificado y archivado. Que Stalin era un paranoico consumado nadie lo pone en duda, aunque quizá tuviera motivos de sobra para serlo. Acosada desde su nacimiento, invadida poco después por catorce potencias, espiada por agentes extranjeros y saboteada a diario, la misma Unión Soviética era un Estado paranoico por derecho propio. Cada litro de combustible, cada grano de trigo, cada transporte de gente, cada bala, cada tornillo, cada rublo debía ser contabilizado y registrado. En ese universo de papel y tinta no había lugar para las equivocaciones ni los despistes. Existen transcripciones de los discursos oficiales, de los interrogatorios, de los juicios, de las escuchas e incluso de las conversaciones privadas. Existen, también, montones de documentos que atestiguan la ejecución de docenas de *kobzari,* y sin embargo nadie ha encontrado todavía ningún registro de la matanza de Járkov.

En cualquier caso, aquel encuentro inesperado en Cracovia no sólo había avivado los rescoldos muertos de la novela sino que proponía un final alternativo. Desde el tiempo de los zares, quizá desde mucho antes, Siberia —la tundra, el destierro, el hielo— ha sido la metáfora exacta del olvido, la alternativa perfecta en la que un déspota podía mantener a raya a los indeseables y los rebeldes. Una cárcel inmensa, sin muros, aislada del mundo gracias a la intemperie, a la barbarie de sus inconcebibles dimensiones y su frío colosal. Siberia no sólo es el lugar más grande, remoto y despoblado del planeta, sino también un espacio mental, una frontera psíquica, una fantasmagoría. Cada año se descubren allí, ocultas en su geografía oceánica, docenas de nuevas especies de plantas y animales casi inverosímiles. En el siglo XVIII, el naturalista alemán Georg Steller bautizó con su nombre a varias criaturas desconocidas para la ciencia: una trucha, un arrendajo, un león marino, un pato y un águila de cabeza blanca; también descubrió un cormorán de anteojos declarado extinto hacia 1850 y un hermoso cuervo ártico que nadie ha vuelto a ver jamás.

La novela resucitó de sus cenizas igual que un animal extinguido, un fósil repentinamente vuelto a la vida. Me tentaba la idea de concluir la primera parte con la imagen de trescientos músicos ciegos abandonados a su suerte en medio de un vendaval polar, pero acabé por desecharla. No sólo porque contradecía la versión tradicional del fusilamiento, sino porque necesitaba un testigo de la matanza y ¿cómo podría resistir Mijaíl una tormenta de nieve a cincuenta grados bajo cero? Hay casos de supervivencia extrema en esas condiciones, pero yo había sido guionista de *Al filo de lo imposible,* había escrito dos libros de montaña, había leído lo suficiente sobre escaladas y exploraciones polares como para saber que, en el hipotético caso de haber sobrevivido a la hipotermia, Mijaíl habría sufrido diversas amputaciones en pies y manos. Tenía que llegar con todos sus dedos intactos hasta el atril de violinista para tocar aquel concierto de Mozart escoltando a Maria Yúdina.

Nueve, diez, once años después de la matanza de Járkov, el muchacho ha crecido; es un joven alto, rubio, de ojos azules y tensos, no un niño. Durante ese intermedio, Mijaíl ha mendigado por los caminos, ha trabajado en el campo de bracero y en las ciudades en diversos oficios, ha conocido a muchas mujeres aunque ninguna ha podido hacerle olvidar a Elsa, su primer amor. Cuando la doctora le dijo que iban a trasladarla a un hospital de Moscú, le pidió acompañarla, pero ella se negó. No se arrepentía del idilio, pero había más de veinte años de edad entre ellos y él todavía tenía muchas cosas que aprender. Mijaíl sabía que Elsa tenía razón, pero no la perdonó; tampoco quiso aceptar el dinero que ella le ofreció antes de irse, como si fuese un pago por los servicios prestados. El dolor que sintió cuando el tren la arrancó de su vida, en la estación de Járkov, le abrasó el pecho como una llamarada, como si al fin, meses después, le hubieran

alcanzado las balas. Elsa le había arrebatado todo, no sólo el amor, la felicidad animal de estar a su lado, sino también un hogar, un rudimento de familia, una posibilidad de futuro. Había intentado reparar su deserción con la limosna de unos cientos de rublos, pero lo único que aceptó de ella fue la guitarra. Las primeras novias de Mijaíl iban a pagar muy caro el desaire de la doctora Bronstein. Mayores que él —alguna le doblaba la edad— y mucho más experimentadas, ninguna podía imaginar que aquel muchachito de ojos claros iba a romperles el corazón, a engañarlas y a llevarse sus ahorros. Con Roman había aprendido los secretos para abrir el alma de una mujer, y con Elsa los misterios que encerraba el cuerpo femenino. Enfermeras, recias campesinas de las afueras, esposas de obreros, funcionarias, operarias de fábricas caían rendidas al embrujo de su voz y a los acordes de la guitarra. Veían en él, en el fondo de sus grandes ojos azules, un gran bebé risueño y travieso, una ternura infantil que tenía la virtud de despertar en ellas una sensualidad maternal, unas caricias reservadas únicamente a cachorros y niños de pecho. De manera que, cuando estaba con una de sus amantes en la cama, Mijaíl escuchaba a veces, entre los gemidos, suspiros y gritos, un lenguaje nuevo, un abecedario increíble hecho de arrullos y canciones de cuna y envuelto en carne perfumada.

En Lugansk pasó más de un año con una profesora de música, una viuda alta y nerviosa que le enseñó a tocar el violín y que le prometió varias veces que se mataría si él la abandonaba. Mijaíl lo hizo el día en que comprendió que Alexandra ya no podía enseñarle nada más, que ya tocaba mejor que ella. Tomó su violín, le dejó a cambio la guitarra, se marchó de su casa y nunca supo, ni le importó, si Alexandra había tenido el valor de cumplir su promesa. Por aquel entonces los síntomas de su miopía magna habían empeorado, y los borrosos e interminables campos de amapolas que veía desde la ventanilla del tren, de camino a Moscú, le parecían manchas de sangre en mitad de las estepas de Ucrania.

Al bajarse del tren, el joven Mijaíl lleva la cabeza afeitada, largos y enroscados bigotes blancos, botas de caña alta y un tabardo gris de cosaco. Se sienta a la salida de la estación, apoya la mochila en el suelo, deja a un lado el violín en su funda, saca la bandura y empieza a cantar una canción que parece muy antigua, pero que en realidad ha compuesto días atrás en el camino, acunado por el traqueteo del tren, una canción que nadie entiende y a la que nadie hace caso, una canción en ucraniano que habla de trescientos viejos músicos a los que dejaron sin voz, trescientos pájaros ciegos a los que arrancaron las alas. Algunos depositan unas monedas a sus pies, conmovidos por la melodía; más de una mujer piensa cuánto le gustaría estrecharlo entre sus brazos. Únicamente yo, de pie al otro lado de la calle, apretando las manos en los bolsillos, sé lo que dice la canción: tienes que escribir la historia, tienes que escribir la historia de los *kobzari,* mi historia, la historia de tu hermano. Mijaíl está cantando en el idioma de los sueños, cantando en mi sueño a

mí, soñándolo.

Los trenes recorren el siglo xx de parte a parte. En un tren precintado, lanzado por los alemanes como un obús para derribar el Imperio ruso, viajó Lenin de Zúrich a San Petersburgo. En trenes blindados, erizados de cañones y planchas de acero, iban las tropas a los campos de batalla de las diversas guerras que ensangrentaron el mundo. En incesantes, sigilosos trenes que cruzaban Europa se agolpaban los judíos rumbo a los campos de exterminio, hacinados a centenares en vagones de ganado, hirviendo de calor en verano, temblando de frío durante el invierno, rezando, chillando, sin beber, sin comer, sin poder sentarse ni acostarse, haciendo sus necesidades unos junto a otros como animales camino del matadero. En largos, interminables trenes viajaron los deportados —karacháis, calmucos, ingushes, chechenos, osetios, daguestaníes, turcos mesjetos—, dejando atrás para siempre sus hogares y sus tierras de Georgia, de Ucrania, del Volga, del Caspio, del Cáucaso, obedeciendo al ajedrez de la guerra y al macabro tetris de la ingeniería étnica, para intentar adaptarse a las áridas estepas de Asia Central y a los helados páramos de Siberia. En lentos y dubitativos trenes marchaban los prisioneros políticos, los *zeks,* a los remotos campos de trabajo de Vorkutá y Kolymá, bajo el pálido resplandor del círculo polar ártico.

Desde su invención, el tren es un símbolo del inconsciente colectivo: tarde o temprano todos soñamos con un tren, y no suele ser un sueño agradable. En mi caso, casi siempre son pesadillas agobiantes, con horarios que no puedo cumplir, enlaces que no puedo alcanzar, trayectos lúgubres, esperas infructuosas en andenes solitarios, vagas caminatas por marañas de túneles. Como si algún cajón recóndito de mi mente intentara advertirme de que no se trata exactamente de un medio de transporte. Y, sin embargo, en la realidad me gusta viajar en tren, me gustan su comodidad, su seguridad, su puntualidad, tanto en largas como en cortas distancias. Lo prefiero al avión, al barco o al autobús, y recuerdo con placer desde los primeros expresos a Granada —con mi familia, en una andadura que duraba toda la noche— a los centelleantes trazados del AVE hasta Barcelona o Sevilla; desde los cercanías cargados hasta los topes que tomaba a diario para acudir a la

Universidad Autónoma hasta los incómodos trenes polacos en los que recorrí el país de punta a punta. Fue en un tren de cercanías, de Fuenlabrada a Madrid, donde tuve el primer atisbo de este libro, cuando la niebla de Járkov surgió de pronto tras una ventanilla empañada. En el tren, a diferencia de otros vehículos, tengo la sensación de que no nos deslizamos a través de un paisaje: es el paisaje el que se desliza con nosotros. El avión y el barco saltan de un territorio a otro, el coche y el autobús atraviesan el territorio; en cambio, el tren es parte de ese territorio, una línea que jamás se sale de su trazo y no puede ir más lejos del final de línea.

En el tren que los llevaba hacia el hielo había imaginado la despedida entre Roman y Mijaíl: el anciano ciego alzando a hombros al muchachito y él escapando entre los barrotes de un ventanuco, aprovechando su físico de renacuajo. Era una fuga casi inverosímil en medio de la estepa siberiana, un apeadero en mitad de ninguna parte donde el tren recalaba para abastecer a la locomotora de carbón y agua. Pero no fue la inverosimilitud lo que me disuadió de incluir la escena, sino el problema de que entonces Mijaíl no podría ser testigo de la matanza. Después de todo, en la tétrica bibliografía del Holocausto hay varios casos de madres que arrojaron a sus hijos en marcha para que se salvaran de la muerte. Lea Paz ha contado cómo tenía doce años cuando su madre se despidió de ella en el tren que las llevaba a Belzec, pidió que la auparan entre varios prisioneros a una ventana que había en lo alto del vagón; entonces ella cayó a tierra y anduvo varios días perdida por los campos hasta que se encontró a uno de sus tíos en una aldea; después halló refugio en el seno de una familia polaca que arriesgó su vida por salvarla.

Nunca sorprenderá bastante la dedicación fanática de los nazis por eliminar una raza de la faz de la tierra, incluyendo a críos, bebés y recién nacidos. Incluso Gengis Kan, cuando decidía aniquilar un pueblo entero, prohibía que se matara a cualquier niño que no sobrepasase la altura de una rueda de carro: creía que los supervivientes no guardarían memoria de la inmolación y después no tomarían venganza. Algunos de los soldados alemanes que participaron en las primeras masacres de judíos en el frente oriental, en Babi Yar y en Odesa, ametrallando en masa a niños y familias enteras, sufrieron tales traumas psíquicos que luego no podían regresar al frente. El propio Himmler quedó horrorizado después de asistir a los fusilamientos de Minsk. De ahí la necesidad de planificar un método de asesinato colectivo donde los verdugos no contemplaran directamente los efectos de sus actos. Primero probaron con explosivos, después con camiones cargados de reclusos donde el tubo de escape iba conectado al interior del transporte, hasta que por último, con la invención de las cámaras de gas, alcanzaron la perfección en su macabra tecnología de la muerte.

Recuerdo cómo un pescador de Motril nos contó, a mi padre y a mí, una

historia sobre un viejo barco pesquero donde un día, acosados por el hambre, se atrevieron a matar un delfín. Llevaban varios días en alta mar, no encontraban ni un pez para usarlo de carnada en las nasas —una red en forma de embudo donde el marisco entra y se queda atrapado— y no podían volver a puerto con las manos vacías. De manera que uno de los pescadores propuso matar un delfín. No era difícil de hacer, puesto que delfines y pescadores, al menos en Occidente, mantienen desde tiempos inmemoriales algo más que una relación amistosa, pero en realidad se trataba de vulnerar un veto sagrado. El pacto milenario se rompió en el momento en que uno de los pescadores clavó un bichero en el lomo de uno de los delfines que jugueteaban al lado del barco. Al izar el animal moribundo a bordo —el espléndido lomo metálico destellando completo por primera y última vez al sol—, entre la sangre que chorreaba por la cubierta cayeron varios regueros de leche. Entonces, mientras la manada se dispersaba, se oyó un sonido escalofriante, un alarido infantil que brotaba del mar: la cría del delfín capturado que seguía la estela del barco en busca de su madre, gimiendo y gimiendo. «Tuvimos que matarla también, David», le dijo el pescador a mi padre. «No te puedes hacer una idea, no había Dios que lo soportara, lloraba como un niño.»

En plena Guerra Fría volvió a circular aquel rancio camelo de la propaganda nazi según el cual los soviéticos practicaban la antropofagia infantil. Basado en varios casos documentados de canibalismo durante las terribles hambrunas de los años veinte y también durante el cerco de Leningrado —donde más de medio millón de civiles perdieron la vida entre los bombardeos, el frío, el hambre y las privaciones—, muchos ingenuos llegaron a creer de buena fe que los comunistas se alimentaban habitualmente de niños. Ninguna mentira, ninguna infamia era suficiente en el intento por equiparar los crímenes del comunismo con los del nazismo. Puesto que los hornos de Belzec y de Auschwitz habían devorado niños por millares, ahora necesitaban un monstruo nacido de las entrañas de la izquierda que devorase a sus propios hijos. La dieta de niños era el último tabú, el definitivo, el que inclinaba la balanza del mal a favor de la hoz y el martillo. El viejo pescador tenía razón: nadie puede soportar el llanto de un niño.

Fue en Motril también, muchos años antes, donde presencié una premonición de la despedida entre Roman y Mijaíl. Estaba con mi padre y mi hermano Dani en una pequeña playa que había al lado del puerto y que ya no existe. Las olas rompían mansamente entre charcos inundados de luz y manchas irisadas de petróleo. Mi padre rebuscaba entre las piedras de la orilla cuando de pronto lanzó la mano como una garra y atrapó un cangrejo. El animal forcejeaba furioso entre sus dedos mientras mi padre nos lo enseñaba: había una pequeña bolsa anaranjada brotando de la armadura del abdomen. «Es una hembra», dijo, «y aquí están las huevas». Iba a dejarlo otra vez en el agua cuando el cangrejo, rápidamente, arrancó con una de sus pinzas la bolsa con las huevas y la arrojó al mar. Una niña judía

saltando de un tren camino de Belzec, un pequeño lazarillo corriendo en medio de la estepa siberiana.

Stalin murió el 5 de marzo de 1953, después de una larga y laboriosa agonía. El 1 de marzo, domingo, no salió de su habitación en todo el día. Los centinelas apostados junto a su puerta tenían órdenes estrictas de no molestarlo, salvo si él los llamaba, y empezaron a preocuparse cuando vieron que no había pedido ni el almuerzo ni su té habitual de media mañana.

A las diez o las once de la noche, la llegada de un paquete desde las oficinas del Comité Central les dio una excusa para entrar. Descubrieron al viejo mandatario tirado en el suelo, la boca paralizada, los pantalones manchados de orina. Los guardias lo levantaron del suelo, lo tendieron en el sofá y lo taparon con una manta. Como nadie sabía qué hacer, los telefonazos se sucedieron uno tras otro hasta alcanzar primero al ministro para la Seguridad, Ignatiev, y por último a Malenkov y a Beria. A partir de ahí la historia se ramifica en las diferentes versiones de los testigos. Entre el primer retraso fatal, la tardanza en avisar a los médicos, la cautela que entorpecía cualquier decisión y el miedo que embargaba a todos los presentes, no es sencillo establecer si la muerte de Stalin se produjo por una acumulación de negligencias o por una conjura para hacerse con el poder. Con su padre agonizante en el lecho, Vasily acusó a Beria, a Mólotov, a Kruschev y a los demás miembros de la dirección de haberlo asesinado. Dos meses después, durante el desfile del 1 de mayo, el propio Beria confesó a Mólotov: «Yo acabé con él y os salvé a todos».

Si la muerte de Stalin refleja las maquinaciones e intrigas de una lucha sucesoria digna de la Roma imperial, sus honras fúnebres evocan los entierros multitudinarios de los faraones egipcios y los emperadores mongoles. No hubo ningún anuncio previo sobre la gravedad de su estado y, cuando se hizo el comunicado oficial del fallecimiento, la mañana del 6 de marzo, el país entero quedó conmocionado. Desde las localidades más remotas de la URSS iba llegando a la capital un ininterrumpido rosario de trenes y autobuses repletos de gente deseosa de dar su último adiós a Stalin.

Durante varios días, una multitud inmensa fue abarrotando el centro de Moscú

para intentar acercarse a la capilla ardiente dispuesta en la Sala de Columnas, en donde reposaba el cadáver festoneado de banderas rojas y ramos de flores. Reclamado a toda prisa para que tocara en el funeral, otro gran pianista, Sviatoslav Richter, tuvo que volar desde Tiflis como único pasajero en un avión cargado hasta los topes de coronas funerarias. Fue en el avión donde Richter se enteró de que el mismo día 5 también había muerto Serguéi Prokófiev, un compositor al que admiraba sin reservas y que le había dedicado su última sonata. La treintena escasa de deudos que acompañaron a Prokófiev hasta el cementerio —Dmitri Shostakóvich entre ellos— no pudo encontrar una sola corona de flores en todo Moscú, y la comitiva tuvo que cargar con el ataúd a hombros entre las calles inundadas de gente, controladas por la policía y el ejército. El 8 de marzo, una aglomeración humana que inundaba la vecina calle Pushkin causó un tumulto donde más de cien personas murieron aplastadas y otros miles de ellas fueron pisoteadas, golpeadas o heridas.

El funeral tuvo lugar en la Plaza Roja un helado y plomizo 9 de marzo, con las tropas desfilando solemnes bajo el catafalco y las bandas desgranando sin cesar marchas fúnebres. En la tribuna de oradores, los herederos —Malenkov, Beria, Mólotov— se sucedieron ante el micrófono despidiendo elogios monótonos y nubes de vaho, pero sólo en el discurso de Mólotov tembló un rastro de auténtica emoción. A un lado, encasquetado bajo su gorro ruso, inescrutable como un jeroglífico, inmóvil como una roca, tranquilo y pensativo, estaba Kruschev. Ninguno de sus rivales lo creía capacitado para alzarse con el poder, lo veían como un campesino rudo y medio analfabeto, pero muy pronto iba a demostrar lo equivocados que estaban. La conspiración que siguió —una enrevesada telaraña de maniobras, alianzas, artimañas y murmullos— terminó con un arriesgado golpe de mano dentro del Kremlin que implicó a varios militares de alto rango —incluido el mariscal Zhúkov— y en el que el maquiavélico Beria fue arrestado y trasladado a prisión. Unos meses después fue juzgado por los delitos de traición, terrorismo y contrarrevolución, condenado a muerte y ejecutado por Batisky, un general de tres estrellas, de un tiro en la frente.

Aunque no había dado instrucciones al respecto, el cadáver de Stalin fue embalsamado siguiendo los procedimientos secretos de los mismos hechiceros que preservaron intacto el cuerpo de Lenin. Eviscerado y momificado, acabó depositado en un sarcófago de cristal junto al padre del comunismo, dentro del mismo mausoleo que el propio Stalin había ordenado edificar para honrar al fundador de la Unión Soviética. Allí permaneció durante casi una década, hasta que la noche del 31 de octubre al 1 de noviembre de 1961, tras una votación unánime en el XXII Congreso del PCUS, Kruschev celebró su particular versión de la noche de Halloween sacando a escondidas el cadáver de Stalin del mausoleo, trasladándolo a un laboratorio donde le quitaron las insignias de mariscal, las

medallas y los botones de oro, y enterrándolo en un simple ataúd de madera junto a una de las murallas del Kremlin.

En el célebre «informe secreto» de 1956, Kruschev ya había repudiado los crímenes de Stalin y la sangrienta represión política en las grandes purgas de los años treinta. Se denunciaron las torturas, las acusaciones sin pruebas, los juicios expeditivos, las deportaciones masivas y el culto a la personalidad del líder. Del mismo modo que en vida se habían exagerado hasta el paroxismo la inteligencia, la bondad y la astucia de Stalin —cuando se le proclamó el mayor genio de la historia del mundo, responsable único de la victoria ante el nazismo y del progreso social y tecnológico de la Unión Soviética—, ahora se le consideraba un homicida grotesco y depravado, un mandarín perverso que había gobernado el país a su capricho.

Puesto que buscaba desembarazarse de su propia responsabilidad en los crímenes del régimen, fue Kruschev quien más hizo por sustentar la imagen de su predecesor como un déspota criminal y alcohólico. «Padrecito», «maestro», «*vozhd*», «guía de la humanidad»: antes no había calificativo lo bastante bueno para abarcar la grandeza de Stalin, y ahora no lo había lo bastante malo. Los chistes y burlas que corrían en la clandestinidad se habían hecho oficiales; alentados por Kruschev y su camarilla, desde el Kremlin y desde el Comité Central empezaban a correr rumores, chismes y bulos sobre su incompetencia, su crueldad, sus borracheras. Se dijo que tras la invasión alemana Stalin se había pasado varios días sin salir de su habitación, borracho, asustado, escondido bajo una mesa; que su esposa, Nadezhda Alilúyeva, se había pegado un tiro después de que él la maltratase en una fiesta; que disfrutaba martirizando a sus allegados y que ni siquiera tenía un solo amigo en el mundo.

Mucho más allá de lo que pretendía, demonizar a Stalin de un modo tan burdo fue una jugada magistral que servía para varios propósitos pero que al final terminó por volverse en contra de Kruschev y del proyecto soviético. Lo equiparaba a Hitler, para que ambos pudieran disputarse el podio del mayor genocida de la historia; pero también asimilaba marxismo, socialismo y comunismo bajo el bigote de sendos asesinos de masas.

De este modo, sin el menor escrúpulo, se personificaron procesos tan complejos como el nazismo y el comunismo y se dotó a la historia del sesgo de una novela de aventuras, con sus supervillanos y sus millones de víctimas. En lugar de estudiar factores tales como las tensiones económicas, la opresión racial o las injusticias sociales, se tomaron comodines psicológicos como la enfermedad mental, la psicopatía o la simple maldad para explicar hechos sumamente complejos: la revolución rusa, el triunfo del partido nazi en las elecciones de 1933, los procesos de Moscú, el pacto germano-soviético. Pero no fueron la maldad ni la psicopatía las que llevaron al pueblo alemán a montar una industria de exterminio como no ha existido otra, sino la firme creencia —sostenida en libros, tratados científicos y

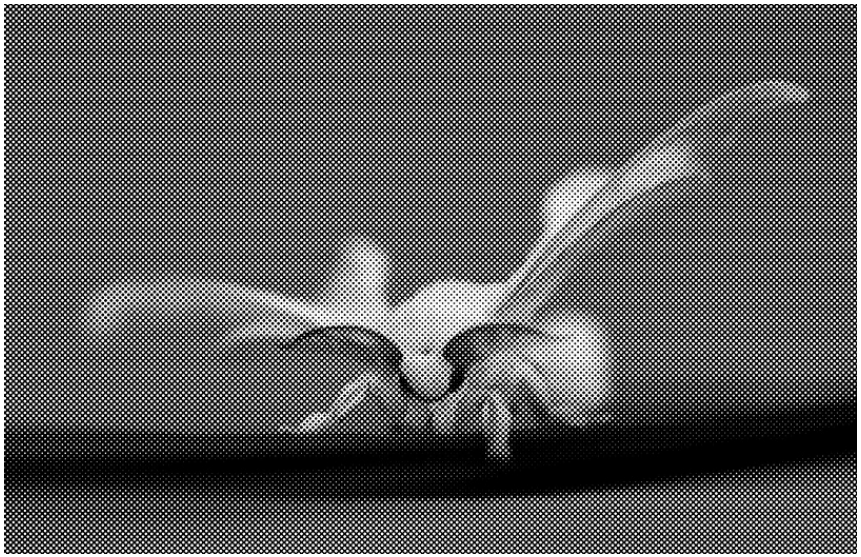
programas políticos— de que el mundo estaría mucho mejor sin judíos, sin gitanos, sin homosexuales y sin enfermos mentales. No fueron la maldad ni la psicopatía las que llevaron a la cúpula soviética a emprender la colectivización y las grandes purgas, sino la convicción de que la situación de la agricultura iba a mejorar sustancialmente y de que había que evitar a cualquier precio una guerra civil y un golpe de Estado.

En mi investigación personal sobre el congreso de Járkov no había encontrado nada, ni pruebas documentales ni testimonios directos, pero tampoco una argumentación lógica que explicara la matanza. Repartidas a lo largo de los años treinta, había órdenes de ejecución y sentencias oficiales de juglares ajusticiados o condenados por delitos contrarrevolucionarios, pero ninguna hipótesis razonable —ni siquiera la aversión por el nacionalismo ucraniano— podía avalar que Stalin, Kaganóvich o un comisario cultural cualquiera hubiera decidido eliminar a los *kobzari* de un plumazo. La versión más plausible seguía siendo la que recogía Volkov en las memorias vicarias de Shostakóvich: era un proceso demasiado lento y demasiado trabajoso aleccionar a un montón de viejos músicos ciegos sobre el nuevo repertorio, de modo que alguien decidió, sobre la marcha, fusilarlos a todos. ¿Iba a escribir una novela basada en hechos reales o una simple fantasía sin ninguna base histórica?

En noviembre de 2016, después de escribir veinte nuevas páginas sobre el encuentro de los *kobzari* en los alrededores de Járkov, definitivamente digo basta. No oigo los diálogos, no siento las descripciones, los personajes apenas se alzan de la página. El entusiasmo inicial se agota a los pocos días y la novela se agita antes de morir, como un pez coleando, boqueando y retorciéndose sobre las piedras del muelle, a dos metros del agua. Siento lástima, pero también alivio. Lástima por los veintitantos años de espera, por los miles de horas de trabajo inútil, por los centenares de notas y la bibliografía desperdiciada. Lástima por Roman, por Mijaíl, por la doctora Bronstein, por el coronel Makarov, quienes ya nunca más podrán abandonar su condición de espectros de mi mente. Lástima por el multitudinario coro de ancianos ciegos que gimen en el limbo de las víctimas sin nombre, una comunidad de sombras que reclama una tumba, un túmulo de papel, un lugar en la tierra. Alivio porque es una decisión honesta: renunciar a escribir un libro en el que ya no creo.

Poco después, una noche, siento una opresión en el pecho como una losa de piedra, una amenazadora masa de oscuridad envolviéndome de arriba abajo. No puedo levantarme, no puedo ver nada, pero sé que algo o alguien me contempla desde lo alto; que me encuentro bajo el escrutinio de un tribunal invisible, implacable. Cuando escucho la voz, una voz que en el sueño surge profunda y severa, sé que no es Roman ni Mijaíl ni Elsa ni ninguno de los juglares asesinados quien me llama. Tampoco asoma ningún rostro, pero reconozco el tono gris y

monocorde de sus discursos de guerra. Es Stalin, el mismo tirano sanguinario acostumbrado a dar órdenes y a dictar sentencias, quien me habla en sueños. Dice: «Tienes que escribir ese libro».



III. El Prado de las Hadas

En el verano de 2016 proyecté un viaje a Ucrania que finalmente se frustró por culpa de una escalada bélica en la zona de Donetsk y una leve aunque inoportuna urgencia médica. Gracias a la mediación del embajador español, Gerardo Bugallo, había contactado con el escritor ucraniano Andréi Kurkov, quien me ayudó a encontrar un guía que hablara español y que buscara alojamiento en Kiev y en Járkov. La visita a Járkov era obligada por diversas razones, en especial porque quería empaparme del color y la atmósfera que necesitaba para escribir la novela. Todavía no había arrojado la toalla, aunque cada vez tenía más dudas al respecto. Mi relación con ella era como la de esos matrimonios desgastados que ya no se quieren pero que se guardan cariño, que hace muchos años que ni siquiera duermen en la misma cama y que siguen juntos por miedo, por costumbre, quizá por pura inercia. No un matrimonio sino un capricho de juventud jamás consumado, un amor imposible que ha ido enmoheciendo con el tiempo, perdiendo su prestigio desgarrador, su fuego quimérico. Pensaba que en las calles y los cielos de Járkov encontraría nuevos bríos para la novela, del mismo modo que una pareja de amantes fatigados el uno del otro cree que un viaje logrará resucitar la pasión que ya no siente. Después de todo, si no escribía la novela, al menos podría contar la historia de los *kobzari* en un libro de viajes.

Me engañaba. Ni siquiera hubo viaje. Aunque nadie auguraba problemas para moverse por la capital ni por la zona occidental del país, en los foros especializados recomendaban mantenerse lejos de Donetsk y Lugansk. Me esperaba un viaje de casi quinientos kilómetros en tren, de Kiev a Járkov, que me dejaría muy cerca de la zona de conflicto. Sin embargo, un amago de apendicitis terminó por desbaratarlo todo. No tenía sentido volar hasta Ucrania y no desplazarme hasta Járkov, que era el corazón mismo de la novela. Quería ver el teatro, la estación de tren, el monumento a la memoria de los *kobzari* asesinados levantado en una plaza cerca de la Ópera. Kurkov, que también estaba investigando sobre el tema, me había enviado copias de varios documentos; uno de ellos contaba la historia de un grupo de las Juventudes Ucranianas, que habían localizado en un bosque de las afueras el lugar aproximado de la ejecución y esperaban en breve obtener un permiso de búsqueda para exhumar los cuerpos y erigir una cruz conmemorativa. También establecían el número exacto de víctimas, 337, y un censo incompleto con nombres y apellidos. Sin embargo, seguían aflorando discrepancias.

Consultado acerca de la matanza, el poeta Michael Panasovych, ya octogenario, aseguraba que se trataba de una fábula inventada por la propaganda burguesa. El propio Kurkov tampoco estaba seguro de si la historia era real o un mito. En septiembre, cuando ya había abandonado la idea del viaje, me escribió diciéndome que precisamente estaba consultando a varios historiadores sobre el tema y que en cuanto supiera algo definitivo me lo comunicaría.

Un estudio de William Noll, publicado por la Universidad de Harvard en 1993 —*The Social Role and Economic Status of Blind Peasant Minstrels in Ukraine*—, concluía que, en efecto, no se puede negar la represión que ejerció el poder soviético sobre el folklore ucraniano ni las persecuciones, destierros y ejecuciones que sufrieron numerosos juglares. No obstante, también avisaba de la cautela con que había que tomar la historia del congreso de Járkov y la falta absoluta de documentos acerca de la matanza. Ni siquiera había un acuerdo respecto a la fecha. Victor Mishalow, un músico australiano residente en Canadá que proseguía la tradición de los *banduristi,* me alertó sobre la posibilidad de que muchos archivos se hubieran extraviado en el traslado de la capital de Járkov a Kiev en 1934. Los papeles de la NKVD podían haber seguido el mismo rumbo que tantas iglesias, monumentos y edificios públicos que fueron demolidos durante la turbulenta mudanza.

La controversia seguía viva y me llevaba directamente a ese resbaladizo territorio lógico donde, como advirtió Carl Sagan en *El mundo y sus demonios,* «la ausencia de prueba no es prueba de ausencia». Que no hubiera evidencias sobre el congreso de Járkov no significaba necesariamente que no hubiera sucedido. Tal vez, dentro de unos años o unas décadas, un investigador podía encontrar documentos que lo avalaran. En 1999 yo mismo tropecé en una disyuntiva parecida cuando la editorial Desnivel me encargó un libro sobre el descubrimiento del cadáver del escalador George Mallory en la cara norte del Everest. De repente, al hallar Conrad Anker el cuerpo fosilizado a más de 8.100 metros de altitud, sobre una formación rocosa conocida como la Banda Amarilla, se reavivó una de las grandes polémicas de la historia del alpinismo: la duda de si Mallory e Irvine fueron en realidad los primeros en llegar a la cima de la montaña más alta de la Tierra. La mañana del 8 de junio de 1924 Noel Odell los vio por última vez a través de un catalejo situado en el campamento IV: dos pequeñas siluetas humanas que ascendían a lo largo de la arista. La bruma las cubrió cuando habían dejado atrás uno de los dos grandes baluartes que obstaculizan la ruta y que Odell identificó como el Segundo Escalón. Diversos historiadores han puesto en cuarentena la afirmación de Odell, sugiriendo que probablemente confundió el Segundo con el Primer Escalón. Como se comprobó décadas después sobre el terreno, a pesar de la destreza de Mallory, el Segundo Escalón presenta dificultades técnicas casi insuperables para cualquier alpinista de la época. La

expedición china que completó la ruta en 1960 necesitó un complejo equipo de escaleras y cuerdas para rebasarlo. Reinhold Messner, el primer hombre en escalar los catorce ochomiles del planeta, afirmó que estaba absolutamente convencido de que Mallory e Irvine no habían alcanzado la cima.

Sin embargo, lo que realmente me atrajo del proyecto no era el logro deportivo sino la fotografía de la espalda de Mallory, blanca, vampirizada, congelada como una estatua de mármol: un héroe roto abrazado para siempre a la montaña. Esa fotografía bellísima de 1999, uno de los iconos del final del milenio, fue el germen de *Los huesos de Mallory.* Pero no me sentía capaz de escribir el libro solo y le pedí ayuda a Rafael Conde, que ya me había echado una mano en *Nanga Parbat* y que esta vez iba a compartir conmigo los trabajos de documentación, la escritura y la autoría. Gracias a él descubrí la faceta montañera de Aleister Crowley, conocí al coronel Younghusband, a Geoffrey Winthrop Young y a un montón de alpinistas vivos y muertos. En seguida comprendí que lo asombroso no era que Mallory e Irvine pudieran haber hecho cima: lo asombroso era que escalaban llevando botas claveteadas, bufandas de cachemira y chaquetas de lana. En la segunda tentativa, Norton ensayó una ruta alternativa a través del corredor (que después bautizarían con su nombre) y casi llegó a la cumbre, pero tuvo que regresar cuando su compañero Somervell, que se había quedado atrás, sintió que se ahogaba, se puso a toser como un loco y acabó expulsando algo que resultó ser un trozo congelado de mucosa de la laringe. No se consideraban alpinistas ni deportistas, sino caballeros británicos que «accidentalmente» se dedicaban a la escalada; entre ellos había espías, historiadores, músicos y poetas; en las alturas recitaban a Shakespeare y a Shelley; bebían champán francés en el campamento base y fumaban en pipa a siete mil metros de altitud porque pensaban que el tabaco ayudaba a la aclimatación.

Con un material así, el enigma de si Mallory e Irvine alcanzaron la cima tampoco nos preocupaba mucho. Varios escaladores compartían la opinión de Messner, quien, por otra parte, era uno de los pocos que conocían de primera mano los riesgos y espejismos de la ruta de la arista nordeste. Al fin y al cabo, en un sentido estricto, lo que cuenta no es tanto subir a la cima del Everest como regresar vivo de ella. Cuando le preguntamos a Sebastián Álvaro, con quien después iba a trabajar en los guiones de *Al filo de lo imposible,* nos dio una respuesta admirable: «Mi cabeza me dice que no hicieron cumbre; mi corazón me dice que sí». Messner, en cambio, que terminó escribiendo un libro sobre la cuestión *(The Second Death of George Mallory),* no sólo razonaba por qué creía que era imposible que Mallory rebasara el Segundo Escalón, sino que además afirmaba que no había sentido su presencia en el techo del mundo. De cualquier modo, la duda sigue ahí, al menos hasta el día en que aparezca el cuerpo de Andrew Irvine y, en su equipaje, se halle la cámara con una foto de cumbre. En el hipotético caso de que lo encuentren, la casa Kodak se ha comprometido a hacer lo imposible para revelar

la película. Aun así, sería muy difícil que Irvine hubiera podido tomar una foto porque, en el supuesto de que alcanzaran la cima, debía de ser muy tarde y apenas habría luz. Pero a los optimistas irredentos aún les queda un último argumento, mucho más romántico: entre las pertenencias de Mallory no hallaron la foto de Ruth, su esposa, y por las cartas que le escribió se sabe que Mallory la llevaba encima y que había jurado depositarla entre las nieves más altas de la Tierra. Quizá algún día el viento, despeinando la cima, saque a la luz el rostro de una mujer en blanco y negro.

No hay forma humana de demostrar un negativo, pero la fe es un bastión irreductible. Por desgracia, yo, como Messner, había abandonado toda esperanza. Después de cartearme con Kurkov sentía que mi fe se resquebrajaba. No había ningún documento que certificara la realidad de la matanza de Járkov y tampoco creía que fuese a aparecer, ni mañana ni nunca.

El síndrome de Cotard es una enfermedad mental aterradora en la que los pacientes creen estar muertos. Algunos piensan que se han convertido en meros espectros sin existencia física, de modo que se pasan el día echados sobre la cama o deambulando como sombras, sin que ni familiares ni amigos ni médicos puedan ayudarlos. Otros perciben algunas partes de su cuerpo —las piernas, una mano, la cabeza— como si no les pertenecieran; sienten que la sangre ha dejado de circular en sus arterias; que el corazón, el hígado, el estómago ya no les funcionan. Estas sensaciones pueden llevarlos a mutilarse gravemente, o bien a creer que se están descomponiendo, que los órganos internos han iniciado el proceso de putrefacción y la carne se les cae a pedazos.

Conocido también como delirio nihilista, el síndrome de Cotard parece relacionado con la esquizofrenia, la depresión psicótica, el párkinson y ciertos desórdenes cerebrovasculares, pero lo cierto es que hoy día se sabe muy poco de la enfermedad. Hay pacientes que empiezan a presentar síntomas después de un accidente, pero otros lo hacen sin ningún trastorno ni patología previa. Muchos, a fuerza de sentirse muertos en vida, terminan por creer que son inmortales y que ya nada puede hacerles daño.

Al enterarme de los síntomas de esta misteriosa enfermedad, recordé un sueño que tuve en mi juventud, hace ya muchos años. Fue poco después de sufrir una serie de crisis de ansiedad que finalmente desembocaron en una hipocondría más o menos acusada que me ha acompañado toda la vida. Sospecho que mis primeros ataques de ansiedad estaban relacionados con el desvanecimiento que sufrió mi padre en La Carolina, Jaén, nada más bajarse del camión que conducía. Tuvo la suerte de dar con un médico excelente en la enfermería de la empresa: en cuanto vio el gesto de ansia que hizo mi padre al ir a beber un vaso de agua, pidió un electrocardiograma. Volvió a desmayarse mientras estaba enchufado a la máquina, y la partitura del corazón, en línea recta durante varios compases, delató un fallo cardíaco. Lo trajeron hasta Madrid en una ambulancia y, tras varias pruebas, le operaron para colocarle un marcapasos. Al cabo de unas pocas semanas, quizá uno

o dos meses, mi corazón decidió solidarizarse y empezar por su cuenta una tanda de taquicardias. Seguía el patrón clásico de un ataque de ansiedad, con embestidas de pánico, dificultad para respirar y opresión en el pecho, y concluía en un arrebato de llanto. Después de varias visitas a urgencias y de descartar problemas fisiológicos, decidí consultar a un psicólogo. Me hizo unas cuantas preguntas y luego me mostró las láminas del test de Rorschach, pero, por la cara que iba poniendo ante mis interpretaciones, supe que la cosa no iba muy bien. No acerté ni una sola mancha. También supe, cuando me tocó el turno de pagar, que tendría que apañármelas solo porque no podía permitirme el lujo de seguir jugando a las adivinanzas. No volví a pisar la consulta de un psicólogo en dos décadas.

Pero mi víscera cardíaca no se conformaba con el diagnóstico y decidió rebelarse y revelarse (con uve y con be) en sueños. El sueño empezaba conmigo reflejado en el espejo del cuarto de baño, agarrado al lavabo, angustiado, temblando, chorreando sudor, con un círculo rojo a la altura del corazón como el que dejaría la succión de un vaso. Comprendí que había dejado de latir, sí, eso era lo que significaba aquel cerco rojizo sobre mi pecho. Una gran paz me invadió de pronto; morir daba mucho miedo pero estar muerto, después de todo, no era tan terrible. De pronto oigo voces al otro extremo de la casa y voy a decírselo a mis padres, que están charlando en la cocina. Me asomo a la puerta y los veo juntos, enharinando pescado ante una sartén puesta al fuego, felices, como llevan toda la vida, riendo y bromeando mientras preparan la comida. Les hablo pero ellos no responden, les llamo pero no hacen caso, quiero tocar el hombro de mi madre pero mi mano la atraviesa como si fuese una película. No pueden verme ni oírme, sólo soy un fantasma y siento lástima por ellos al imaginar su dolor cuando sepan que he muerto. Entonces vuelvo al cuarto de baño para buscar mi cuerpo, siento nostalgia por mi cuerpo, mi viejo camarada caído en el suelo, quiero despedirme de él, arreglarlo antes de que mis padres lo encuentren, pero no lo veo por ningún sitio, ni en el cuarto de baño, ni en el pasillo, ni en el dormitorio. No logro encontrar mi cuerpo.

El sueño coincide en parte con las instrucciones del *Bardo Thodol,* el libro tibetano de los muertos, una guía de viajes al más allá atribuida al maestro budista Padmasambhava que fue descubierta en una gruta del monte Gampodar en el siglo XIV. El libro debe recitarse al oído de los moribundos, o de los recién muertos, para ayudarlos en el tránsito final, evitar el ciclo de reencarnaciones y enseñarles a identificar las quimeras, brumas y trampas del estado de bardo. En mi sueño faltan los terrores, los demonios sanguinarios, los descuartizamientos y suplicios que sufre el difunto en el momento de morir y que no son más que proyecciones mentales y temores inconscientes. Pero hay un fragmento que parece prefigurar exactamente mi confusión:

> Verás tu hogar, tus amigos, tus parientes y tu propio cadáver y pensarás: «Ahora estoy muerto, ¿qué debo hacer?». El cuerpo mental estará en un extremo abatimiento y pensarás: «¿Qué no daría yo ahora por tener un cuerpo?». E irás de un sitio a otro, en busca de un cuerpo. Aunque intentes entrar en tu propio cadáver hasta nueve veces, el invierno lo habrá congelado o el verano habrá hecho que se descomponga, o algunos de tus parientes lo habrán quemado o enterrado en una tumba o lo habrán entregado a los pájaros y animales salvajes, pues ha pasado mucho tiempo en el bardo del Absoluto, así que no encontrarás ningún modo de entrar en él.

Tal vez mi hermano hubiese vagado unos cuantos meses por el bardo, entre los Señores de la Muerte, desorientado y asustado, antes de alojarse otra vez en el útero de mi madre y renacer con su propio nombre. ¿Podía ser yo una versión de mi hermano reencarnado? Lo dudo mucho. Para empezar, está el año de diferencia entre su nacimiento y el mío, demasiado tiempo, aunque para el budismo el tiempo no sea más que una ilusión. Estos días pienso a menudo en él, supongo que de la única manera en que puede pensarse en alguien a quien nunca conociste y que sólo llegó a vivir unas horas: con un extraño anhelo por lo que pudo ser, con una rabia retrospectiva por su existencia arrancada de cuajo. Es una especie de síndrome de Cotard al revés, como si mi hermano muerto estuviera viviendo a través de mí, revelándose a medida que escribo y escarbo en su misterio. Convocar fantasmas: he ahí una de las prerrogativas de la palabra escrita. La prótesis de un consuelo.

Como cualquier otro producto onírico, aquel viejo sueño hipocondríaco podía tener múltiples significados. Quizá hablaba en nombre de mi hermano muerto, ese recién nacido que apenas tuvo tiempo de saborear la vida. Quizá quería avisarme de una falla de comunicación con mis padres. Quizá expresaba mis temores morbosos en un tono de burla. Quizá pretendía advertirme de la futilidad de asustarme con miedos vanos, cuando la muerte resulta ser nuestro único e inevitable destino. Quizá quería decirme que no somos más que un sueño.

En junio de 2014, cuando todavía perseguía el sueño de escribir *Borrón,* se publicó un libro de Victor Malarek, *Orphanage 41,* que hacía alusión a la matanza de los *lirniki.* Malarek, un prestigioso periodista canadiense especializado en reportajes de investigación, ha contado su propia infancia en *Hey Malarek!,* que narra su estancia en diversos hogares de acogida y penitenciarías de menores; ha cuestionado el sistema de inmigración canadiense en *Haven's Gate: Canada's Immigration Fiasco* y ha denunciado el tráfico sexual de mujeres procedentes de Europa del Este en *The Natashas.* La noticia me produjo primero frustración (después de tantos años madurando el proyecto alguien se me había adelantado) y después alivio (al fin podría dejarlo a un lado). Malarek parecía además el candidato perfecto para desentrañar el misterio del congreso de Járkov: un periodista de investigación respetado por toda la profesión, avalado por diversos reportajes de éxito y galardonado con multitud de premios y reconocimientos.

En *Orphanage 41* aparece un poeta y disidente ucraniano, Mykola Horbach, que cita documentos oficiales donde figuran la orden directa de Stalin de ejecutar a los *kobzari* y su plan para atraerlos a Járkov con el pretexto de una asamblea nacional de juglares. Esos documentos habían llegado a manos del doctor Stepan Yashan, quien los compró a un veterano de la NKVD, el coronel Borovsky, a cambio de cincuenta mil dólares. Las carpetas contenían datos y señas particulares de cada uno de los músicos, desde la fecha y el lugar de nacimiento hasta el día de su ejecución. Había también un pliego de instrucciones para deshacerse de los cuerpos junto a un mapa del lugar donde debían ser enterrados, así como un álbum con fotos de los condenados, a quienes se identificaba con unas letras y un número, del KZ001 al KZ292.

Según esta documentación, Lázar Kaganóvich, primer secretario del Partido Comunista en Ucrania de 1925 a 1928, fue enviado a Járkov para supervisar la operación. Años atrás, Kaganóvich se opuso frontalmente a la idea de Bujarin de integrar pacíficamente a los *kulaks.* Según la narración del coronel Borovsky, el 4 de diciembre de 1933 los juglares ciegos fueron invitados a un congreso en Járkov,

y allí fueron brutalmente torturados y asesinados. Durante más de sesenta años, el recuerdo de aquella carnicería había sido relegado al rango de leyenda urbana.

En el libro de Yashan se incluían también los telegramas entre Stalin y Kaganóvich con las órdenes para llevar a cabo la masacre. La matanza, tal y como se narra en el libro de Malarek, sucedió así:

> *Cuando los* lirniki *y los* kobzari *estaban dentro del gran auditorio de la Ópera de Járkov, un pelotón de policías secretas con chaquetas de cuero negro les arrebató sus instrumentos y empezaron a destrozarlos contra las paredes. De repente, muchos de los juglares ciegos empezaron a entonar el himno nacional ucraniano y no obedecieron las órdenes que les conminaban a guardar silencio. Uno a uno, fueron sacados del recinto y llevados ante un muro donde primero les sacaron una fotografía y después les pegaron un tiro en la cabeza. Sus cadáveres fueron cargados en camiones, transportados fuera de la ciudad y arrojados en una zanja en un campo abandonado. En la actualidad, según la documentación que poseía Yashan, en el lugar de la masacre se alzaba un campo de fútbol.*

El problema es que *Orphanage 41* no es un reportaje de investigación, sino (como advierte el propio Malarek al final, en una nota de agradecimiento) una novela, su primera novela. Borovsky, Horbach y Yashan son personajes de ficción, y las carpetas de la NKVD, los telegramas de Stalin y los documentos oficiales donde se detalla la masacre son invenciones. Aun contando con la coartada de la ficción, no parece muy verosímil que Kaganóvich, un peso fuerte del politburó y uno de los hombres de confianza de Stalin, fuese el encargado de supervisar personalmente la operación. Para liquidar a trescientos músicos ciegos bastaba con enviar a un mando intermedio, un funcionario de poca monta, uno de los miles y miles de burócratas de los que se nutría la maquinaria del Partido. Yo escogí a un comisario político (imaginario, por supuesto), Konstantin Bittinsky, antiguo profesor de orquestación y armonía en la Academia Nacional Chaikovski en Kiev, alguien que sueña con triunfar algún día, componer grandes sinfonías y óperas inolvidables, pero que ha sacrificado su carrera en aras de la promoción dentro del organigrama del PCUS. Me parecía mucho más sensato seguir el guion del Shostakóvich de Volkov, cuando sugiere que la decisión del exterminio se tomó sobre la marcha, tras comprobar que resultaba mucho más barato, rápido y eficaz asesinar a los ciegos que irlos adoctrinando en el nuevo repertorio. Bittinsky acudió a Járkov para estudiar la *duma,* el folklore popular ucraniano, comprobar sus desviaciones ideológicas, ordenar cambios, instigar la temática revolucionaria y prohibir las canciones religiosas, satíricas y nacionalistas. Uno de sus subordinados —¿Provulok?— habló de amputación al comentar cuánto tiempo y dinero iban a malgastarse en el proceso de alojar, mantener y educar a todos esos viejos ciegos. La idea sobrevino de pronto, con toda naturalidad, como una orden dictada desde lo alto, la inspiración de una melodía caída del cielo. Bittinsky sólo tenía una

directriz básica: resolver el problema cuanto antes y al menor coste posible. Jamás había ejercido una misión de tanta responsabilidad. Al preguntar a su superior en Kiev cómo debía proceder, recibió un escueto telegrama: *Haga lo que crea conveniente. Tiene carta blanca.*

Bittinsky se asustó, pensó que aquella tarea le venía grande. Odiaba esa palabra, grande. Cuando sólo era un niño, su madre les decía a las visitas: «Konstantin será un gran compositor». Lo grande le producía escalofríos, la tundra, el océano, Siberia, las óperas de Wagner. Era un músico pequeño y lo sabía, su especialidad eran los preludios, estudios, impromptus, bagatelas, las pequeñas piezas para piano. Quizá por eso, para luchar contra su naturaleza, desde muy joven Bittinsky planea una composición enorme, *Masas,* un drama colosal en honor de la revolución, una ópera sin solistas, sin otro protagonista que el pueblo simbolizado en el coro, un coro enorme con hombres y mujeres y niños, un pueblo alzado en lucha que por primera vez empuña las riendas de su destino. Sin embargo, aquel heroico empeño se ve aplazado una y otra vez por sus obligaciones de funcionario: orquestar marchas militares, dirigir bandas de música, arreglar canciones folklóricas que va recopilando con la esperanza de usarlas algún día en su obra magna.

Sabe de sobra que en la magnitud de su ambición palpita el deseo de emular a Shostakóvich, su compositor favorito, un hombre al que admira y envidia, un músico que él creía destinado a poner la banda sonora a la revolución, armonizar mítines y gentíos, dirigir desde el foso la gran ópera de la historia. Cuando se estrenó *Lady Macbeth del distrito de Mtsenk,* fue de los primeros en aplaudirla y celebrarla; sin embargo, tras el editorial de *Pravda,* Bittinsky asumió que estaba equivocado, que se había precipitado en su entusiasmo. Después de meditarlo largamente, reconoció que en la música de su compositor predilecto alentaba una peligrosa tendencia a la mordacidad y a la sátira, que en sus *adagios* palpitaba una nociva afición por la melancolía, cierto regodeo en la pesadumbre que contradecía el espíritu comunista.

La condena oficial contra Shostakóvich le dolió y le enfureció, aunque en seguida entendió que tenía que haberse dado cuenta él mismo. Lo advirtió más tarde el propio Stalin: «La vida es mejor, la vida es más alegre». A pesar de su originalidad y su innegable talento, todavía quedaba mucho egoísmo dentro del camarada Shostakóvich, muchos lastres burgueses que corregir, demasiado cinismo, derrotismo, individualismo, demasiados ecos de Chaikovski, Bruckner y Mahler en esas sinfonías que debían anunciar la llegada del Hombre Nuevo. No lo conocía en persona, era demasiado tímido para presentarse y tampoco había tenido la ocasión, pero desde muy joven Bittinsky se ha sentido a la sombra del genio de Leningrado, un discípulo menor, un epígono extraviado. Son tan similares y a la vez tan distintos. Ambos han nacido el mismo año y han estudiado composición

con Glazunov, pero Shostakóvich ha triunfado y él no, Shostakóvich es uno de los mayores sinfonistas de su época y él un compositor casi desconocido, Shostakóvich un artista caído en desgracia y él un funcionario que ha ascendido en el escalafón peldaño a peldaño.

Hay otra cosa que comparten: en su juventud, ambos han tocado el piano acompañando películas mudas; Shostakóvich en los cines de Leningrado, justo después de cambiarle el nombre a la ciudad; Bittinsky en un carcomido teatro de variedades de Kiev, donde el polvoriento chorro de luz y los espectros blanquecinos de la pantalla bailan al ritmo que imponen sus dedos sobre un teclado frágil como una dentadura rota. Los dos han puesto banda sonora a la revolución, enjugado el llanto de una madre, alegrado la sonrisa de un niño, subrayado la desesperación de un campesino hambriento, la cólera de un bolchevique gritando desde una tarima. Mucho más que la pintura, la literatura o la música, el cine era el gran vehículo cultural de la época, como si un francés lo hubiera inventado unas décadas atrás sólo para propagar la buena nueva a las masas. Eso era el cine: hipnosis colectiva, llamas verticales ardiendo en los ojos de la multitud, fuego en propagación, propaganda. Y mientras en Estados Unidos Griffith defendía el Ku Klux Klan y pintaba frescos en movimiento aclamando el racismo, Eisenstein, Pudovkin y Vértov cantaban la gloria de la revolución, la igualdad, la lucha de clases, la rebelión de los pobres del mundo en ágiles rapsodias de blancos, de negros y de grises.

Con sus manos aporreando aquel viejo piano desvencijado, él debía dar la tercera dimensión a la película, dotarla de ruido y de furia, fabricar el caos de la guerra, el estruendo de las fábricas, los himnos, las consignas, los gritos, el esplendor y la ira de las calles tomadas. Bittinsky tenía entonces veinte años recién cumplidos y aceptó aquel encargo por el que apenas recibía unas pocas monedas con el entusiasmo de un sacerdocio, una fe sin fisuras. Por eso le molestaban las toses, los ronquidos, los murmullos de los espectadores que se distraían y empezaban a charlar en corrillos, no porque despreciasen su trabajo.

Una gélida noche de noviembre, mientras acaricia suavemente las teclas para dibujar las ondas de un arroyo, ve de reojo a un grupo de oficiales que conversan ajenos al vendaval que azota la pantalla. Tres filas más atrás una pareja bosteza, y más allá un soldado ronca amparado en el oscuro anonimato de la sala, la boca entreabierta, la cabeza descoyuntada en el asiento. «No durmáis», piensa Bittinsky, el cuello envuelto en una bufanda. «Esta es la revolución, la vuestra, la nuestra, por esto hemos luchado, por esto han muerto tantos camaradas. Vamos, despertad.» El invierno penetra a través de las rendijas del teatro y trepa hasta sus dedos, a pesar de los guantes de lana recortados —típicos de un músico callejero— con los que intenta protegerse del frío. «Abrid los ojos, atended. Ahí está la historia, nuestra historia, en la pantalla. No es un sueño. Os digo que no es un sueño.» Bittinsky

estrella la mano contra las teclas en un acorde disonante, un *fortissimo* que despierta a los durmientes, acalla los cuchicheos de golpe y hace que todas las miradas se vuelvan hacia él.

El sueño prosigue en el celuloide, lento o rápido, *allegro, andante, presto,* al ritmo impuesto por la manivela, dieciséis, dieciocho, veinticuatro fotogramas por segundo que vuelcan escalinatas, barcos, fusiles, uniformes, rostros crispados, lentes hechas añicos, la materia de la que estamos hechos. «No es un sueño, no puede serlo», piensa Bittinsky, apartando las manos de las teclas, permitiendo que el silencio tome posesión de la sala, pues sólo el silencio puede dar cuenta de una matanza.

El silencio le recordó la gran casa de Kiev donde una tarde sus padres lo abandonaron a su suerte. No era más que un crío, y estuvo dos días con sus noches rondando por las habitaciones vacías, subiendo y bajando escaleras, llamando a gritos a sus padres, buscando algo que comer, ya que los criados habían saqueado la despensa y las cocinas, vaciado los armarios y arrancado las cortinas de terciopelo de los grandes ventanales antes de darse a la fuga. No habían dejado ni una cuchara. El pequeño Konstantin vagaba lloriqueando entre los altos techos inundados de luz, aterrado por el silencio de la casa desvalijada y por el tumulto incesante que crepitaba tras los jardines. Hasta que una mañana derribaron la cancela, alguien rompió la cristalera del salón de una pedrada y una turba de desharrapados entró chillando en el salón. Alguien lo sacó de debajo del piano, donde se había refugiado y donde siempre buscaría refugio. Porque, desde entonces, desde el espanto interminable de esos dos días que pasó solo en la gran casa de Kiev, nada teme tanto como el silencio.

En mi niñez hubo unos cuantos canarios, pequeñas gotas amarillas llenando la casa de trinos, saltando de un palo a otro en su jaula. No acababa de entender por qué tenían que estar encerrados, picoteando alpiste todo el día y afilándose el pico contra un hueso de jibia. Sólo en las mariposas de seda que criaba junto con mi hermano había visto un blanco tan puro y resplandeciente como ese blanco que subía directamente del fondo del mar: el esqueleto blanco de la jibia, incrustado entre los barrotes, prefiguraba el calamar que maté, mi pobre ballena blanca. Jamás he vuelto a ver un color de pureza igual, ni siquiera en la nieve. El canario pasaba y volvía a pasar el pico contra aquella blancura deslumbrante, uno de los pocos pasatiempos de los que disfrutaba en su prisión, aparte del balanceo y el canto. Para justificar su encierro, los adultos me contaban que un pájaro acostumbrado desde su nacimiento a la jaula ya no podía sobrevivir en libertad; a duras penas podía volar, y su mundo se reducía a ir de aquí para allá en un breve paralelepípedo de aire. Es posible que tuvieran razón, porque un día vi a un loro verde brincando de rama en rama, vagando despistado por los jardines y los árboles del barrio, y poco después supe que había acabado entre las fauces de un gato. Un canario no es más que un diminuto príncipe exiliado, nacido en cautividad, apenas sospecha el clima aterrador de la libertad y teme el vértigo de la brisa como a un océano repleto de monstruos. Recluso en su reducido cubículo, ¿cómo va a saber que está hecho para el vuelo? Sus trinos parecen henchidos de felicidad, pero ¿quién sabe si no se lamenta desesperado, si no está pidiendo auxilio en un idioma incomprensible? ¿Quién puede decir si no nos maldice a todos con sus melodías de tres tonos?

Hay un abismo inmenso entre el ser humano y los animales; nos fascinan, nos asustan, los esclavizamos, los maltratamos, aprovechamos su piel y su carne, nos alimentamos de ellos, pero jamás podremos comprenderlos. Antropoformizamos el comportamiento de nuestras mascotas —perros, gatos, pájaros— como si tendiéramos un puente, para que ellos también den el salto que nosotros dimos y que ellos no pueden o no quieren dar. Poder o querer saltar: he ahí otro

antropomorfismo. Ese salto es precisamente la humanidad, la expulsión del edén, el fruto del conocimiento donde probamos la manzana del bien y del mal (el mito de Adán y Eva, dicho sea entre paréntesis, aparenta una apología del machismo, aunque expresa claramente que fue la mujer quien se atrevió a desafiar la prohibición, a traernos el fuego, a escapar del ciclo de la naturaleza, a salir de la cueva y ser, por fin, humanos). Entre el bien y el mal, con los animales el hombre casi siempre elige el mal. Mataderos, cacerías, engordes, fiestas de pueblo, innumerables torturas han definido la relación con nuestros vecinos sobre el planeta, como si todavía estuviéramos vengándonos de los prolongados milenios que pasamos subidos a los árboles, aterrorizados por panteras y leopardos, perseguidos por otros monos y martirizados por piojos.

No obstante, y esa es una de las paradojas de la humanidad, a veces también decidimos hacer el bien por la pura gana de hacerlo. Así, adoptamos un cachorro, damos de comer a las palomas o salvamos un gorrión —yo he salvado varios a lo largo de mi vida—, un pequeño rescoldo de los dinosaurios que viajaba a lomos de mi familia, brincando de un hombro a otro. Lo recuerdo picoteando pan mojado en leche de mi propia lengua, durmiendo en la caja de una bombilla o sacudiéndose sobre una servilleta de papel arrugada que reemplazaba ese atavismo tradicional de su especie de espulgarse las plumas mediante un baño de arena. Mis padres todavía creen que yo fui el culpable de que perdiéramos a aquel pequeño inquilino, pero debo confesar que no tengo la menor idea de lo que ocurrió con él; un día simplemente se esfumó, desapareció y jamás volvimos a verlo por más que movimos muebles y pusimos la casa patas arriba. Hubo un segundo gorrión, *Händel,* al que rescaté cuando no era más que un gurriato caído de algún nido y piaba enloquecido en mitad de una acera. Se lo regalé a Dani, quien disfrutó de él durante cinco o seis años y que lloró el día de su muerte como pocas veces he visto llorar a mi hermano. Y hubo incluso otro gorrión, el tercero, un polluelo que recogí en la Puerta del Sol, entre un abigarrado bosque de zapatos, y que cobijé entre mis manos toda una mañana hasta que pude depositarlo en un centro de recogida de animales abandonados.

Ni siquiera pensé, cuando los salvaba, en ese otro gorrión al que disparé con una escopeta de aire comprimido cuando no era más que un crío. Fue una auténtica estupidez, ni siquiera sé cómo llegó el arma a mis manos, únicamente recuerdo que la mira estaba mal calibrada, que el gorrión estaba posado en un cable del tendido eléctrico, muy lejos, y que apunté a la izquierda y arriba para corregir el desvío del tiro, como si en realidad no pretendiera alcanzarlo. Cayó al suelo revoloteando y corrí hacia él para descubrir que el perdigón le había partido un ala. Tal vez si lo hubiera llevado a un veterinario podría haberlo salvado, pero ni siquiera se me pasó por la cabeza: estaba demasiado asustado. Lo dejé entre la hierba, aleteando inútilmente, y ni siquiera fui capaz de concederle una muerte rápida. Me arrepentí

en el mismo momento de apretar el gatillo y todavía me arrepiento hoy.

Aparte del gorrión y de unos cuantos canarios, mis padres no aceptaban mascotas en casa. La infancia de mi padre, en cambio, estuvo poblada por una fauna heterogénea que abarcaba primero el cielo y la tierra y luego —cuando se trasladaron de la Sierra de Cazorla a Almuñécar— el mar: una fastuosa heráldica de bestias domésticas y salvajes. Más de una vez nos contó cómo nuestro abuelo tenía que salir con su escopeta de guarda forestal a defender las gallinas del vuelo rasante de un águila. O la poco instructiva fábula de aquel cerdo que se echó al monte, igual que un bandolero, y terminó al margen de la ley, completamente asilvestrado, tanto que un día los lobos lo acorralaron contra unas peñas y le destrozaron el culo a dentelladas, aunque no fueron capaces de matarlo entre toda la manada. Mi padre fue creciendo entre perros de caza y gatos dormilones, entre gorrinos montaraces y gallos chulescos; jugaba todo el día bajo bóvedas de pinos y encinares, y en más de una ocasión la noche le sorprendió a la intemperie, junto a alguno de sus hermanos, con el aullido interrogante de un lobo. Tal vez por eso estaba más que harto de bichos y en su madurez prefería contemplarlos por televisión, en los documentales de Cousteau y de Rodríguez de la Fuente. Los únicos animales que Dani y yo adoptamos de niños fueron gusanos de seda y un pequeño galápago, *Iñaki,* que amaneció una mañana flotando sobre el agua turbia, al lado de la palmera que coronaba su pequeño paraíso de plástico. Lo enterré en las jardineras de una empresa de vinos, al otro lado de la calle Emilio Muñoz, y me acompañó mi vecino Curro, que sigue siendo mi amigo más viejo en activo. Curro se enfadó cuando, una vez cubierto de tierra, me puse a canturrear una marcha fúnebre, pero sentí que tenía que romper de algún modo la solemnidad del funeral.

Entre los chavales de mi barrio, la moda de criar gusanos de seda empezó de repente, sin que nadie pudiera explicar cómo ni por qué, y terminó de la misma manera abrupta y misteriosa con que concluía la estación de las chapas, la peonza o la lima. Salíamos cada mañana en busca de hojas de morera para alimentar a las larvas, las cuales, recién brotadas de los huevecillos, consistían en poco más que unas hebras minúsculas, ciegas y oscuras. Pasaban semanas atiborrándose de verde, recortando las hojas, agujereándolas con fantasiosas islas y archipiélagos, hasta que la caja de zapatos se llenaba de limpias, blancas y laboriosas orugas cuya única tarea era comer. Me fascinaba esa dedicación, prácticamente no hacían otra cosa: no se comunicaban entre ellas, no descansaban, se limitaban a triturar pedacitos de hoja y cruzar con sus patitas por encima de sus congéneres en busca de nuevos pastos. Todavía mantengo incólumes en mi memoria el tacto celestial de su cuerpo y aquel olor mohoso y vegetal que emanaba de la caja. Llegado el momento iniciaban la metamorfosis: se pegaban a una de las paredes de cartón o a cualquiera de los rincones y empezaban a tejer la envoltura suavísima de la crisálida. Eclosionaban días después, transformadas en polillas albinas de una blancura

cegadora, con antenas en forma de arpa, grandes ojos oscuros y alas sedosas e inútiles: la imagen exacta de un hada.

A las primeras mariposas que tuve intenté alimentarlas, les acercaba las hojas de morera, pero ellas rehusaban comer, habían transcendido la nutrición y ahora únicamente buscaban una pareja con la que acoplarse y llenar su hábitat de huevos. Una vez que lo habían hecho, morían agitando las alas, vibrando hasta destrozárselas, como si pretendieran volar al menos una vez. Nacer, comer, reproducirse, morir: la vida quintaesenciada, reducida a sus elementos esenciales. Sin llanto, sin dolor, sin risa, sin arte, sin temores, sin anhelos.

Empédocles dijo que él en otras vidas había sido muchacho y muchacha, un arbusto, un pájaro y un pez con escamas. Darwin desarrolló la misma idea en la teoría de la evolución, probablemente el pensamiento más audaz y asombroso que el ser humano haya alumbrado en milenios. Fuimos reptiles antes de ser mamíferos y en nuestro árbol genealógico conviven dinosaurios fallidos, embriones de peces, aves con un ala rota y gusanos ciegos. Hemos pasado por el mono y por la lagartija a través de las metamorfosis del feto; en el fondo de nuestros sueños yace la quietud de un renacuajo encogido en el líquido amniótico, una genealogía de tildes y comas que participan de la fibrilación del paramecio y la calma ancestral de la ameba. Mi hermano había vadeado todas las etapas de la evolución en el relámpago de nueve meses. Nació y los depredadores ni siquiera le concedieron la fugaz apoteosis de una mariposa.

De niño odiaba los libros para niños. Los odiaba frenéticamente, minuciosamente, aunque no tanto como ellos a mí. Me daban miedo, un miedo absurdo, todas esas historias pobladas de ogros homicidas, lobos asesinos y abuelas caníbales. Personajes atroces que iban por ahí recogiendo críos abandonados, engordándolos en mazmorras malolientes y cociéndolos en ollas burbujeantes junto a puerros y garbanzos. No les veía la gracia a esas fábulas sobre torturas y descuartizamientos, y aún hoy sigo sin verla, por mucho que algunos sostengan que esas anticuadas patrañas no son más que burdas herramientas con las que advertir a los pequeños de los peligros de la vida. Más bien parecen diseñadas para castrar la rebeldía, la curiosidad y la desobediencia, para transformar a los hijos en diminutos esclavos que no cuestionen las órdenes paternas. Ahí estaba la fábula de la niña que lloraba tanto que se le derritieron los ojos, la del chaval glotón al que se le pudrieron los dientes y la de la nena que tenía prohibido jugar con cerillas hasta que un día se quemó hasta las uñas.

Si he de ser sincero, debo confesar que algunos de esos cuentos me gustaban precisamente por el miedo que daban, un mecanismo catártico semejante al placer que destila una película de terror. Recuerdo vagamente una historia que nos contaba mi padre sobre dos hermanos hambrientos que roban cerezas y que terminan, como es preceptivo, bajo el dominio de un sádico que los mete dentro de un saco y los pasea por los pueblos pegándoles con un palo para que canten. Esta variación heterodoxa del hombre del saco la recitaba mi padre con gran regocijo de mi hermano y mío, ambos nos involucrábamos en los papeles secundarios y aullábamos de risa bajo las mantas. Según la fábula, a las gentes de los pueblos les encantaba oír los lamentos musicales de los críos maltratados y arrojaban monedas a los pies del director de orquesta. Destilado en un pentagrama, el dolor puede domesticarse en una ópera o en una jaula con un canario dentro. Aprendí muy pronto que hay un público para cualquier cosa.

Más adelante también descubrí que lo que de verdad me asustaba en muchos cuentos clásicos de Perrault y de los hermanos Grimm —aparte de las palizas

pedagógicas, la dentellada final de un carnívoro o el cuchillo de las brujas— era la posibilidad del más allá. Por esa misma razón, en los grandes iconos del horror —el Vampiro, la Momia, el Zombi— lo insoportable no es la muerte sino la vida de ultratumba que asoma después, esa horrible parodia que se reduce a hacer el mal, beber sangre o masticar carne humana. También persiste un elemento terrorífico en las inesperadas resurrecciones de los cuentos infantiles, en la alegría con que la abuelita y la nieta salen intactas del estómago del lobo, en la serenidad con que la Bella Durmiente despierta de su sueño eterno. Más allá de la ruptura de la lógica está la sospecha de una suplantación, de algo anormal, algo monstruoso que sobrevive a los procesos digestivos, a la corrupción de la carne y al festival de gusanos. Ya no son la Bella Durmiente, la abuela y Caperucita, sino cadáveres inmortales, criaturas del otro mundo. Y el otro mundo siempre me ha dado mucho miedo. El bisbiseo de las lombrices en la tumba, los coros celestiales, las calderas de Pedro Botero, las páginas en blanco del limbo son el culmen de la literatura fantástica. Ningún villano de los cuentos infantiles puede equipararse a Satán, que disfruta martirizando a los condenados durante la eternidad, y mucho menos a Dios, que le permite hacerlo, aunque los quiere mucho. No estoy seguro de qué concepto me amedrenta más, si la eternidad o la nada.

Uno de los primeros terrores de los que guardo constancia fue cuando, en una vieja tele en blanco y negro, brotaron unos rostros vacíos colgando en medio de una oscuridad total, llorando y gimoteando. Yo también lloré y gimoteé mientras apartaba la vista de la pantalla: esa tiniebla sirvió para hacerme una idea de lo que era el infierno. Con el tiempo supe que esas imágenes que me habían perturbado tanto pertenecían a un programa infantil, un juego de marionetas de Herta Frankel, una señora de timbre aflautado y acento austríaco cuya sola mención me da escalofríos.

Excepto los dibujos animados (el Coyote, el Oso Yogui, el Gallo Claudio, Bugs Bunny, la Pantera Rosa, Pepe Pótamo, Don Gato, Leoncio el León y Tristón), no hacía mucho caso de la programación infantil y aborrecía profundamente los libros para niños. De los tomos de Mortadelo pasé a Salgari y a Julio Verne, y de los superhéroes de la Marvel a los cómics de Corben, Wrightson, Beá, Font y Carlos Giménez. De repente, al escribir «Marvel» me ha venido a la cabeza una librería repleta hasta los topes de tebeos y noveluchas de kiosco, ni siquiera una librería sino el piso de un anciano cascarrabias donde los chavales del barrio íbamos a cambiar ejemplares al precio de una o dos pesetas. Aquel viejales gruñón entreabría la puerta y atisbábamos cordilleras de papel, estanterías atiborradas de arriba abajo de ejemplares de *El Coyote,* de Corín Tellado y de Marcial Lafuente Estefanía. Gracias a él descubrí una maravillosa saga de ciencia ficción escrita por un valenciano que firmaba con el pseudónimo de George H. White, el cual proyectaba el futuro de la humanidad en las estrellas bajo la estirpe de unos

guerreros especiales apellidados premonitoriamente Aznar. Pero esa es otra historia.

Astronautas, piratas, exploradores, aventureros, agentes secretos, una bellísima espía internacional llamada Baby, obra de Lou Carrigan, militares, marinos, detectives, correos del zar: yo devoraba cualquier volumen que cayera en mis manos con tal de que su protagonista no fuese un puto crío. Una vez empecé un libro de Los Cinco y me aburrí a los cinco minutos; eran una pandilla de pijos malcriados que se pasaban el día merendando. Por ese prejuicio desprecié en su momento obras maestras como *El libro de la selva, Tom Sawyer, El principito* o *Peter Pan.*

A *Peter Pan* llegué con casi medio siglo de retraso. Después de esquivar la edulcorada adaptación de Disney (con un Peter bordeando la edad adulta) y de padecer la espantosa versión de Spielberg (con varios adultos bordeando el retraso mental), leí el libro de James Matthew Barrie y me encontré con un cuento de hadas terrible, una especie de *Kindertotenlieder* donde se canta la inocencia marchita, la muerte infantil y la devastadora orfandad de los padres que han perdido a sus hijos. Barrie se inspiró, para crear su universo de fantasía, en los juegos que inventaba para los hermanos Llewelyn Davies, a quienes acabaría adoptando tras la muerte de su madre, Sylvia, en 1910. La idea de un niño que se niega a crecer apuntaba al propio Barrie, quien pasó toda su infancia abrumado por la sombra de su hermano David, fallecido en un absurdo accidente de patinaje a los trece años, cuando él contaba seis. David era el mayor de diez hermanos y el preferido de su madre, quien nunca llegó a recobrarse de la pérdida. El pequeño Barrie intentó ocupar su lugar, a veces incluso vistiendo las ropas de su hermano difunto, pero no lo consiguió, y el trauma marcaría su relación con las mujeres, su fijación por los juegos infantiles y buena parte de su producción literaria.

Hay varios antecedentes de la obra teatral que, estrenada en Londres en 1904, le dio a Barrie fama mundial. En un relato que dedicó a los hermanos Llewelyn Davies, *El pajarillo blanco,* un capitán enamorado de una institutriz le cuenta al hijo de esta, David, la historia de Peter Pan (un bebé «muy viejo, pero siempre tiene la misma edad»), el cual vuela desde su casa a los jardines de Kensington y, cuando vuelve, encuentra a su madre abrazando a otro niño. Entonces tiene que regresar a los jardines, donde se dedica a enterrar a los bebés muertos que se caen de los carritos: el primer antecedente directo de los Niños Perdidos. Peter los entierra por parejas para que jamás vuelvan a estar solos.

Entre ese primer esbozo y el audaz chiquillo con los dientes de leche que rapta a los críos para llevarlos hasta el País de Nunca Jamás hay muchas diferencias. Peter Pan ya no es un bebé prematuramente envejecido, víctima de una extraña enfermedad que le impide crecer, sino un fauno rebelde y engreído que ha decidido instalarse para siempre en la infancia. Barrie abandona el tono lúgubre por otro

heroico y aventurero que ha cautivado a varias generaciones de lectores. Sin embargo, las resonancias fúnebres siguen ahí, a pesar de las adaptaciones que en las siguientes décadas intentaron extirpar el espíritu maléfico del libro. Por ejemplo, el hada Campanilla, hirviendo de celos, les dice a los Niños Perdidos que acaben con Wendy y una flecha clavada en el pecho está a punto de matarla. Por ejemplo, la misteriosa frase que alude al destino final de los Niños Perdidos: «Cuando parece que están creciendo —lo cual va contra las reglas—, Peter se deshace de ellos». El libro no explica cómo, si los expulsa del País de Nunca Jamás o emplea métodos más expeditivos. El propio Barrie era muy consciente de ese matiz siniestro cuando comentó, tras la inauguración de la estatua de Peter Pan en los jardines de Kensington: «No muestra al demonio dentro de Peter».

Él quería que la estatua se pareciese a Michael, uno de los hijos de la familia Llewelyn Davies, pero el escultor, en lugar de fijarse en la fotografía que le prestaron, utilizó de modelo a otro niño. Hay quienes sostienen que Barrie se fijó sobre todo en Peter, otro de los hermanos, del cual había tomado el nombre. Pero el Peter de carne y hueso siempre aborreció que lo identificaran con aquel duendecillo de fantasía y culpaba al escritor de las desgracias que fueron sacudiendo a su familia desde el momento en que entró en sus vidas: la temprana muerte de su madre, el fallecimiento de George en las trincheras de Francia a finales de 1914 y el pacto suicida por el cual Michael, el favorito de Barrie, terminaría ahogado en 1921 en la presa de Sandford Lasher, en el Támesis, junto a su amigo Rupert Errol. El propio Peter —que denominaba las fotos familiares y los recuerdos de su niñez con el macabro apelativo de «la Morgue»— se suicidó en 1960, a los sesenta y tres años, arrojándose bajo las ruedas de un vagón de metro en la estación de Sloane Square, en Londres.

La estatua apareció de pronto la mañana del 1 de mayo de 1912 frente al lago de Serpentine, trasladada en secreto por el escritor y tras un anuncio en *The Times* donde les decía a los niños londinenses que les esperaba una sorpresa en los jardines de Kensington. No se parecía a Peter, ni a Michael, ni a ninguno de los Llewelyn Davies. Tampoco se parecía a su difunto hermano David. Guardaba, tal vez, más semejanza con el propio James Matthew Barrie, quien durante buena parte de su vida se dedicó a rescatar niños perdidos, a jugar con ellos y a inventarles fábulas de hadas, indios y piratas. En su tentativa de no crecer, Barrie logró detenerse en el metro y medio de estatura. Por lo demás, un poblado bigote rompía el espejismo infantil, equiparándolo al capitán Garfio, el malvado corsario a quien solía interpretar durante sus bulliciosas veladas con los Llewelyn Davies.

Como otros grandes libros, *Peter Pan* siempre despertará resonancias privadas en la mente de sus lectores. Una noche de invierno, mientras lo leía de una sentada, descubrí varios armónicos que tintineaban con la muerte de mi hermano mayor. Yo ya sabía dónde estaba el País de Nunca Jamás, quiénes eran esos niños

perdidos que desaparecían de sus camas y qué atuendo llevaba en realidad el capitán Garfio. En el tercer capítulo encontré una frase referida a esa fecha espectral, el 27 de octubre de 1965, el único día en que el otro David respiró sobre la tierra. Wendy pregunta a Peter Pan cuántos años tiene, y el niño responde que no lo sabe, que lo único seguro es que es muy joven. «Wendy», dice al fin, «me escapé el día en que nací».

Dríades, ninfas, estriges, lamias, nereidas, sílfides, náyades, salamandras, anjanas, oceánides. Hay hadas en cada mitología y casi en cada literatura, de Homero a Shakespeare, de Petronio a Bécquer. Hay hadas en los bosques, en los ríos, en los mares, en el fuego, en el viento; hadas buenas y hadas malvadas, hadas indiferentes y hadas que se inmiscuyen en los asuntos humanos. En las fábulas medievales sobre niños cambiados, siempre que un bebé era robado en su lugar aparecía un duende milenario, un ser monstruoso, una cría de animal o un muñeco de paja. Una antigua creencia irlandesa dice que los zurdos eran en realidad niños que las hadas canjearon al poco de nacer, como si vinieran desde el otro mundo a través de un espejo. Los folkloristas creen que detrás de estas leyendas sobre niños cambiados se oculta una hipótesis mágica para explicar el nacimiento de críos discapacitados o de bebés que fallecen poco después del parto.

Detrás de la muerte de mi hermano no había ningún hada, ninguna criatura sobrenatural, sino varios monstruos de carne y hueso. Todavía hay miles de personas buscando a sus verdaderos padres, a sus auténticos hermanos, desde que descubrieron que en el instante de su nacimiento fueron arrebatados de sus cunas. Médicos y monjas, enfermeros y comadronas se habían erigido en dioses, repartieron muerte y vida, alegría y dolor a su capricho. Ellos decidían el destino de las parturientas y los recién nacidos, quién iba a sufrir y quién a ser recompensado, qué mujer merecía criar a un hijo y a cuál iban a quitárselo. La pobre desgraciada a la que le decían que su bebé había muerto y que se marchaba de la clínica con las manos vacías, sin saber que a su hijo lo habían vendido a una buena familia cristiana. La muchachita descarriada que había cometido un desliz y quería deshacerse del crío encontraba en esas clínicas un lugar donde buscar refugio durante los meses del embarazo. Ellas eran los peones en este macabro juego de ajedrez humano, ellas y sus hijos, que acababan entre los brazos de otra mujer, una que, por la razón que fuese, no podía concebir. El niño crecía en el seno de una familia cristiana que previamente había pagado un buen dineral por los trámites, los gastos de alojamiento y los cuidados médicos de la madre durante el

parto. En otras ocasiones, el bebé era directamente regalado, como si fuese el cachorro sobrante de una camada.

Inés Madrigal, la mujer que ha logrado sentar al doctor E. V. V. en el banquillo, fue uno de esos regalos. Según su testimonio, el 6 de junio de 1969, en agradecimiento por la ayuda prestada a las monjas, el médico llamó a su madre y le regaló a una recién nacida prematura, con los papeles falsificados, como si el parto hubiera tenido lugar dos días atrás y fuese ella misma quien la había dado a luz. Le aseguró que nadie sabría nunca que no era su madre biológica. No debían llamar al pediatra ni a ningún otro médico si la niña se ponía enferma, sino avisarle únicamente a él. Una prueba de ADN demostró que no había ningún parentesco entre Inés y la mujer cuyo nombre figuraba en la partida de nacimiento. Cuando un magistrado le enseñó su firma, el ginecólogo reconoció que se trataba de la suya, aunque también dijo que firmaba muchas cosas sin mirar por aquella época.

En 2010, durante una de las pocas entrevistas que concedió a los medios, el doctor dio una explicación para la célebre foto publicada en *Interviú* con el bebé helado dentro de una cámara frigorífica. Dijo que a lo largo de los años no había congelado un solo bebé, sino muchos, que se trataba de una práctica habitual que llevaba a cabo siempre que el bebé moría en el parto sin ninguna causa aparente. Depositaba el cuerpo en las cámaras hasta que sacaba tiempo para realizar un estudio forense completo. Pero no aclaró en ningún momento si antes les pedía permiso a los padres, ni qué hacía con los pequeños cadáveres una vez terminada la autopsia, ni dónde almacenaba los informes. También reconoció que él mismo había quemado los archivos de San Ramón donde se guardaban los historiales clínicos y los datos de las parturientas. Afirmó que en esos archivos también estaban los documentos con las autorizaciones firmadas de las madres que le habían entregado a sus hijos: «Ellas me firmaban un documento y se quedaban con una copia. No tengo esos documentos porque sería muy peligroso para mí».

A diferencia de las enseñanzas bíblicas y de los cuentos de hadas, en el mundo real las fronteras entre el bien y el mal no están delimitadas, forman un territorio híbrido, sembrado de intersecciones y de minas. ¿Puede salir el bien del mal del mismo modo que las flores brotan del fango? También los carceleros del gulag y los carniceros de los campos de exterminio trabajaban por un futuro mejor, cometían atrocidades y crímenes con el fin de construir una sociedad más libre y más justa. En un reportaje de Antena 3 emitido en mayo de 2013, el doctor declaró: «Me enorgullezco de haber prestado ayuda a todas las madres que en un momento dado, por la situación social, han dejado su niño, y no me tengo que arrepentir de nada».

«¿Tú crees que yo podría ir tranquilamente por la calle si hubiese hecho eso?», pregunta el anciano ante la cámara. «No, lo que pasa es que están sacando dinero, uno escribe un libro, otro es un abogado que hace una asociación, el otro es un

sinvergüenza que hoy dice una cosa y luego otra.» La pregunta del viejo ginecólogo resuena en un país sin memoria, plagado de fosas sin remover, un país donde cerca de sesenta mil niños fueron robados y miles de madres perdieron a sus hijos, donde los asesinos franquistas y los policías torturadores se pasean a sus anchas, sin miedo a la justicia, mientras que son las víctimas quienes todavía hoy tienen miedo.

Salgo a la calle a respirar, a bañarme de luz, a pasear un rato por el parque del Retiro esta hermosa mañana de primavera. Llevo en la cabeza una vez más aquel día, el 28 de octubre de 1965, la fecha en que murió mi hermano en San Ramón. Una libélula revolotea bajo el sol, danzando alegremente sobre el estanque del Palacio de Cristal, como si caminase sobre las aguas.

Bittinsky se levantó una mañana bañado en sangre, con el eco de los disparos y los gritos de los viejos bardos todavía resonando en sus oídos. Creyó que se trataba sólo de una pesadilla, pero era algo más. Remordimientos. Lo comprendió cuando el eco empezó a repetirse, a importunarlo a cualquier hora del día y de la noche, dormido o despierto. En los años transcurridos desde aquel congreso, nunca había reparado en los muertos, en los trescientos juglares que se llevaron en camiones y jamás regresaron. Ni siquiera estaba seguro de cuántos fueron. ¿Más de trescientos? ¿Menos? ¿Cuatrocientos? ¿Doscientos cincuenta? La muerte era una abstracción, como los números redondos. Cuando, por cualquier motivo —un expediente perdido, un telegrama, una llamada telefónica en su despacho—, algo se lo traía a la mente, el comisario pensaba en ellos y en su colofón sanguinario como en un problema técnico solucionado, un acorde resuelto, una nota falsa en una partitura. Un superior le dio una orden, y él transmitió la orden a los mandos correspondientes. No era asunto suyo cuestionar las órdenes. No había compuesto la música; él únicamente leía los pentagramas y dirigía la orquesta. Bittinsky era sólo un mecanismo, un engranaje más en la gigantesca máquina de la revolución, un compás de la gran sinfonía.

Un día, al iniciarse el traslado de los archivos a la nueva capital, Kiev, unos funcionarios derribaron uno de los archivadores y el suelo quedó sembrado de papeles y carpetas desparramadas. Bittinsky se agachó para ayudar a recogerlos y descubrió que la mayoría eran órdenes de ejecución. Su mirada se posó sin querer en los nombres, las fechas, el lugar de nacimiento, las señas personales. En muchas de ellas decía únicamente «ciego», «ciego», «ciego». Se apartó de los papeles con asco, como si fuese su firma la que estaba escrita al pie. Esa misma noche, o unas noches después, los oyó por primera vez, aullando en medio del bosque, entre las descargas de los fusiles. Nunca llegaba a verlos, no eran más que voces resonando en la niebla, rebotando en los troncos mojados, en la lluvia cuando llovía, en la oscuridad cuando era de noche. Pensó si se estaría volviendo loco. Una tarde fue hasta las afueras, al sitio donde decían que había tenido lugar la matanza. Detuvo

el automóvil, se bajó y caminó entre los augustos robles de su sueño, pero no encontró el menor rastro del fusilamiento, ni impactos de bala, ni tierra removida que ocultara las tumbas. Quizá le habían indicado mal, quizá no sabía buscar: al fin y al cabo, no era un policía. Quizá su orden, finalmente, no fue obedecida, quizá la masacre nunca había sucedido. Pero había visto los documentos con sus firmas y sus sellos oficiales. Seguía escuchando los gritos en su oído.

Tuvo que padecer aquel delirio acústico muchas noches, hasta que supo que no eran sólo alaridos de desesperación sino lamentos, llantos, un coro de gemidos disonantes que vagaban por el limbo y que habían anidado en su cabeza. Examinó los intervalos, los motivos, los fue desmenuzando hasta identificar un par de tonadas populares que había oído mucho tiempo atrás, cuando era joven, esas melodías que canturrean mendigos y músicos callejeros y que no parecen tener dueño. Llegó a temer que los *lirniki* se estuvieran vengando, usándolo de instrumento para contar su historia. Fue entonces cuando comprendió que, junto con ellos, había muerto también toda la poesía, la música y el folklore de Ucrania; que con su directiva había borrado para siempre la memoria de un pueblo y que en esa fosa común que no supo encontrar habían enterrado también algo infinitamente hermoso y delicado, un ave extraña que no existía en ninguna otra parte.

Sacó una hoja de papel pautado y anotó la melodía tal y como sonaba en su cabeza, dos notas descendentes, repetidas, una leve variación, un arabesco, una respuesta. Hacía años que no tocaba la partitura de su ópera magna; la inspiración se había secado y ya se había resignado al silencio cuando de pronto el espíritu de los *lirniki* se revelaba a través de él, proporcionándole el sistema cadencial que iba a estructurar toda la obra. Terminó la composición en apenas tres semanas; la orquestación y los arreglos vocales apenas le llevaron unas cuantas jornadas más en las que garrapateó los pentagramas enfebrecido, insomne, alimentado por litros de café, arenques y pan de centeno. Nunca había escrito música de ese modo, nunca hasta entonces había sido poseído por la voz de un numen que le iba dictando las melodías al vuelo, sin pausas ni intercesiones. Sabía que había compuesto una obra maestra, y también sabía que, en buena parte, no era obra suya, que él sólo había hecho de médium para que regresaran las voces de los muertos. Bittinsky no creía en el más allá, mucho menos en Dios, pero sentía que había dado un sentido al mal, como si sus corales ahora trascendieran la muerte.

Estaba orgulloso de su trabajo, una composición de casi dos horas, *Masas,* la primera ópera de la historia sin solistas ni personajes principales, con un solo gran coro dividido en secciones que empezaban titubeando, preguntándose unas a otras bajo el murmullo de las maderas, y que concluía con una explosión orquestal, una apoteosis unánime con todas las voces en fuga e inmensos acordes en mayor que parecía anunciar otro mundo. En ciertos pasajes bruñidos de tensión podía sentir

el eco de los grandes compositores eslavos —Músorgski, Balákirev, su amado Shostakóvich— y en el coro final planeaba la sombra fáustica de Liszt, pero por encima de esas influencias había un estilo propio, reconocible, personal, algo que jamás había conseguido. Sin embargo, tras la euforia inicial, prevaleció la cautela. No sabía si las autoridades aprobarían una ópera donde se citaban temas folklóricos que en su momento habían sido cuestionados. Bittinsky les había dado otro sesgo, eliminando las referencias arcaicas y religiosas, pero aun así no podía estar seguro. Decidió enviar la partitura a uno de sus superiores en Moscú, Ossipov, con el que había estudiado en el Conservatorio y con quien tenía suficiente confianza. Ossipov había cosechado cierto éxito con su Segunda Sinfonía —una partitura en su opinión demasiado canónica y con cierta pesadez bruckneriana— y podía ayudarle a la hora de detectar desviaciones ideológicas y facilitarle los permisos para el estreno. Le escribió una carta recordándole los viejos tiempos y pidiéndole que fuese indulgente con su criatura. Suponía a Ossipov lo bastante hábil como para descubrir las melodías populares enmascaradas en el contrapunto, pero no tanto como para captar que su humildad era fingida.

Bittinsky envió el paquete por correo ordinario en noviembre de 1937. A finales de año todavía no había obtenido contestación, ni siquiera un acuse de recibo. Imaginó que tal vez Ossipov estaba demasiado ocupado con sus tareas burocráticas como para echar un vistazo a su ópera. A comienzos de enero decidió llamarlo con la excusa de felicitarle el nuevo año, pero su secretario le dijo que se encontraba descansando en su finca de las afueras. Le telefoneó una semana después, y el mismo secretario le dijo que estaba presidiendo un comité. Obtuvo respuestas similares cada vez que intentaba hablar con él. Bittinsky se alarmó. Tal vez el paquete no había llegado a su destino, pero entonces, ¿por qué no se ponía al teléfono? Se preguntó si Ossipov no quería saber nada de él porque sencillamente estaba aterrado, si él mismo, en su fulminante rapto de inspiración, no habría pasado por alto escollos mucho más peligrosos que una simple cita folklórica.

El 4 de marzo, el *Pravda* traía una reseña del estreno en Moscú de *Revolución,* la primera ópera de Balthazar Ossipov. Por lo que decía el crítico, se trataba de una obra que abría nuevos caminos a la música soviética. Le bastó con leer algunas frases —«una enorme estructura coral, levantada a base de acordes extáticos que marcan el rumbo al destino colectivo»— para comprender que su superior apenas había hecho otra cosa que cambiar el título y tachar su nombre al frente para escribir el suyo. El periódico se le cayó de las manos. Le parecía increíble que un alto funcionario soviético se hubiera apropiado de un trabajo ajeno de un modo tan rastrero. Pensó en denunciarlo, pero en seguida cayó en la cuenta de que estaba atado de pies y manos. No podía demostrar que la obra en realidad le pertenecía: ni siquiera tuvo la precaución de hacer una copia de la partitura.

Fue como si le hubieran propinado un mazazo. Se marchó a casa pretextando

una gripe y permaneció echado en la cama cuatro días. No se levantó más que para ir al retrete y a la cocina, a buscar las botellas de licor y vodka que guardaba bajo el fregadero. Nunca había faltado a su deber desde los tiempos del colegio, bajo ninguna excusa. En realidad, la enfermedad que le aquejaba era mucho peor que la gripe: una rabia sorda, una fiebre que le trepaba por las venas, que le hacía entrechocar las mandíbulas y temblar las manos. Después la rabia cedía paso al desconsuelo, a la desoladora certeza de que jamás volvería a componer una música así, de que Ossipov le había quitado todo. Una noche tras otra, bebiendo vodka a morro, sin poder dormir, fantaseaba con la idea de asesinarlo. Borracho perdido, viajaba hasta Moscú de incógnito, lo esperaba a la salida de su casa, lo secuestraba empuñando una pistola, lo llevaba hasta un sótano abandonado y allí lo torturaba durante días antes de pegarle un tiro. Saboreó aquella fantasía homicida como si orquestara otra ópera, cambiando el orden de las cuchilladas, el lugar donde le propinaba los balazos, las súplicas que Ossipov —arrodillado, medio desnudo, sangrando, desollado vivo— le lanzaba desde el suelo. Bebió y vomitó, y luego volvió a beber hasta no dejar ni una gota. Por último, cuando se disipó la resaca, aguzó el oído intentando escuchar otra vez las voces de los ciegos que se reían de él durante su borrachera. Pero los ciegos no decían nada, estaban mudos para siempre, estaban muertos. Lo atormentaban tras haberlo engañado, ese era su castigo. Ya no volverían a hablarle ni a dictarle una sola nota. No podía soportar un minuto más el silencio de la casa.

Cuando regresó al ministerio, sus ayudantes se asombraron de lo flaco y desmejorado que estaba. El espejo del cuarto de baño le devolvió el reflejo de un cadáver. Alguien le trajo un ejemplar del *Pravda* del jueves, donde se comentaba que la ópera de Ossipov, tras su éxito en Moscú, iba a iniciar una gira triunfal por la Unión Soviética. Leningrado, Minsk, Kiev, Taskent, Bakú. Quizá la estrenaran también en Járkov, dijo una voz a sus espaldas. Quién iba a suponer que el camarada jefe fuese un genio, dijo otra. Bittinsky intentó sonreír, pero no pudo. Una mueca le agrió la boca y aprovechó para pedir un café caliente.

Aparte de él, sólo una persona en el mundo descubrió que el tema principal que vertebraba el preludio y la coda final procedía de una vieja balada. Durante los ensayos con la Filarmónica, sentado entre los violines, Mijaíl reconoció la cita de la canción, una de las primeras que le había enseñado su maestro Roman sobre los trastes de la cítara. La había tocado muchas veces mientras mendigaba por los caminos, y todavía recordaba algunos versos:

> ¿Nunca has tenido un hijo que muriera?
> ¿Nunca has tenido un niño pequeño?

Yacía enterrada entre la hojarasca de los coros, apenas insinuada en el oboe, pero

era inconfundible. Se le llenaron los ojos de lágrimas al reconocerla, la sintió como una llamada, un lamento de los pobres ciegos asesinados, un réquiem por todos ellos. Por él, por él también, que se había salvado únicamente para vagar como un fantasma póstumo, un juglar olvidado que ni siquiera tenía derecho a tocar las canciones prohibidas, a cantar la matanza de la que fue testigo, el último de una estirpe cuyos supervivientes —los pocos que no acudieron al congreso— se escondían en los rincones de Ucrania.

Revolución, la ópera de Balthazar Ossipov, fue retirada de los escenarios en abril de 1938 no por sus tonadas populares ni sus alusiones a un folklore decadente. El editorial de *Pravda* que la hizo pedazos no criticaba el lenguaje musical, sino que subrayaba un delito imperdonable: el autor se atrevía a esgrimir la delirante idea de que el pueblo podía llevar las bridas del poder sin la guía del líder y la benévola tutela del Partido. Sentado en su despacho, Bittinsky paladeó los párrafos una y otra vez, con una mezcla de euforia y de venganza. Algunos días después llegó la noticia de que Ossipov había sido destituido de su cargo, y en el ministerio empezaron a correr rumores de que lo habían detenido. Un inspector de la NKVD se presentó una mañana junto a dos escoltas para comunicarle que debía acompañarle a Moscú de inmediato, y Bittinsky apenas pudo balbucear por qué. «No lo sé, camarada», dijo, encogiéndose de hombros. «Sólo sé que debe acompañarnos.»

El inspector era un tipo enclenque, calvo, parlanchín, prematuramente envejecido; cuando se quedó en camisa, después de quitarse la gorra, la chaqueta de cuero y el abrigo mugriento, parecía una tortuga que hubiese abandonado su concha. Durante el interminable trayecto en tren, el vodka le soltó la lengua. En el primer interrogatorio Ossipov había confesado que en realidad él no había escrito la ópera, que uno de sus subordinados se la había enviado desde Járkov. «Usted, camarada», dijo señalándolo con el vaso. No, no debía preocuparse, él mismo había oído excusas mucho mejores y ninguna había colado, pero de todos modos tenían que interrogarlo. Tranquilo, camarada, sabemos que ese perro es capaz de inventarse cualquier cosa con tal de salvar el pellejo. Antes del estreno ya andábamos detrás de él porque alguien nos contó que le gustan los jovencitos. Ya me entiende, camarada. Le guiñó un ojo y se sirvió otro trago. Al llegar a Moscú, a las once de la noche, el inspector telefoneó desde el andén. Conversó durante unos minutos, luego se giró hacia él y le dijo que podía regresar en el primer tren; lo sentía mucho, le habían hecho ir para nada. Ossipov se había ahorcado en su celda, después de fabricarse una soga con sus pantalones. Bittinsky permaneció toda la noche en la estación, helado de frío, sentado en uno de los bancos, junto a la maleta donde había juntado unas pocas pertenencias que suponía definitivas. El primer tren a Járkov salía a las seis de la mañana. Subió al vagón y se desmoronó en cuanto entró en el compartimento. Se encerró en el lavabo y se echó a llorar de

puro terror, un llanto que llevaba amartillado en el pecho desde hacía dos días. La cadencia del tren, resonando sobre el tranco de las vías, le pareció el esqueleto de una marcha heroica, un martilleo en compás ternario, tal vez el germen de una sinfonía. No lo anotó. Jamás volvería a escribir música.

Desde que *Lady Macbeth* fue retirada de los escenarios y él mismo motejado con el calificativo de «enemigo del pueblo», Shostakóvich acampó en el miedo. A su alrededor se multiplicaban las denuncias anónimas y las detenciones de familiares y amigos. Descubrió que muchos de sus admiradores, de sus seguidores e incluso de sus amistades desaparecían como nieve al sol. Pero unos pocos le permanecieron fieles y, en compensación, recibió una carta maravillosa de su querido amigo Meyerhold, así como un inesperado apoyo de su gran rival, Prokófiev. En aquel tiempo tomó la costumbre de acostarse en la cama vestido, con una maleta a mano, preparado para lo peor. No podía pegar ojo y algunas noches se levantaba y salía a la puerta de su casa, junto al ascensor, a esperar el arresto. A veces algún vecino bajaba la escalera y se sorprendía de verlo allí, con la maleta al lado, el sombrero en la cabeza y un cigarrillo entre los labios, fumando en la oscuridad del rellano.

En lugar de la temida visita policial, Shostakóvich recibió la orden de presentarse en las oficinas de la NKVD de Leningrado para un interrogatorio preliminar. Era sábado por la mañana y un oficial llamado Sakrevski le preguntó acerca de su amistad con el mariscal Mijaíl Tujachevski, a quien se consideraba el cabecilla de una conspiración contra Stalin. A finales de 1934, tras el asesinato de Serguéi Kírov, la paranoia se desató ante el temor de un golpe de Estado y docenas de miles de ciudadanos fueron encarcelados. La represión alcanzó a todos los estamentos sociales en una serie de purgas concéntricas que afectaron sucesivamente a obreros, campesinos, médicos, ingenieros, científicos, artistas, burócratas y extranjeros. Después de limpiar las propias filas del Partido, el director de la NKVD, Nikolái Yezhov, dirigió sus sospechas contra la cúpula del Ejército Rojo, donde suponía que también había elementos trotskistas y contrarrevolucionarios infiltrados. El 13 de junio de 1937, la prensa informó de que Tujachevski y otros jefes militares habían sido detenidos, juzgados y ejecutados por vínculos con los servicios de inteligencia nazis. Nunca quedó claro si Tujachevski fue víctima de un complot de la Gestapo, que se deshizo así de uno de los más brillantes estrategas de la Unión Soviética, o si fue la NKVD la que

realmente orquestó su caída usando a los servicios de inteligencia alemanes como señuelo. Es posible que Stalin envidiara el prestigio del joven y brillante mariscal, y también es posible que Tujachevski cometiese la imprudencia de revelar secretos militares al oído de algunos jerarcas nazis. Muchos años después se encontraron manchas de sangre en varias páginas de su confesión firmada.

De repente, Shostakóvich, sentado en las dependencias policiales, se encontraba con que su principal mecenas, uno de sus amigos y admiradores más fieles, ya no era un héroe de la nación sino un traidor a la patria y a la revolución. Tujachevski le había ayudado en infinidad de ocasiones, la última de ellas, cuando le pidió que escribiera una carta a Stalin después de la condena oficial, que prácticamente le había dejado en la indigencia. Sakrevski lo interrogó durante varias horas, intentando persuadirle de que contara todo lo que sabía acerca de la conjura y de que proporcionara más nombres de implicados. «Es muy importante para usted que recuerde», le dijo antes de concertar una nueva cita el lunes por la mañana.

Shostakóvich pasó el domingo junto a su familia, aterrado, pensando que quizá era la última vez que los veía. Cuando regresó a la mañana siguiente a las oficinas de la NKVD y dio el nombre del oficial que lo había citado, le hicieron esperar un buen rato hasta que un soldado le dijo que volviera a casa. Sakrevski había sido fusilado. Los engranajes del Gran Terror habían terminado por alcanzar a sus propios ingenieros, triturando todo lo que encontraban a su paso: viejos bolcheviques, altos cargos del Partido, oficiales de la Guardia Roja, dirigentes históricos. Hasta el propio Yezhov, principal cerebro y artífice de las purgas, fue arrestado en 1939 y eliminado en 1940, tras una hábil maniobra planeada por Stalin y ejecutada por su sucesor, Lavrenti Beria.

A pesar de haber escapado de milagro, Shostakóvich seguía aguardando de noche en el rellano, fumando cigarrillo tras cigarrillo. En unos pocos años, varios de sus familiares y amigos íntimos cayeron víctimas del Terror: su hermana mayor fue deportada a Siberia; su cuñado, el físico Vsevolod Frederix, detenido; su amante, la traductora Elena Konstantinovskaya, arrestada y encarcelada; su abuelo paterno deportado a Karagandá; y su amigo y protector, Meyerhold, ejecutado en febrero de 1940, unos meses después de que su esposa, la actriz Zinaida Rajch, apareciera degollada en su domicilio. Aunque su estreno estaba programado en diciembre de 1936, con la Filarmónica de Leningrado, no se atrevió a entregar al público la Cuarta Sinfonía, terminada en mayo de ese mismo año, una partitura angustiosa y desoladora que hablaba el lenguaje del miedo y que permanecería en hibernación un cuarto de siglo. El célebre director alemán Otto Klemperer, de visita por la Unión Soviética, quedó impresionado cuando asistió en casa de Shostakóvich a una interpretación de la Cuarta al piano por el propio compositor y le pidió los derechos para el extranjero. Sin embargo, también advirtió que el contigente orquestal requerido era tan enorme que quizá convendría reducir

algunas partes, una petición a la que Shostakóvich se opuso. Fritz Stiedry, que ya había dirigido otros estrenos de Shostakóvich, confesó mientras dirigía los ensayos en Leningrado que jamás había visto una partitura como aquella. Su gran amigo Isaak Glikman percibió la tensión y el desasosiego que rodeaban los ensayos: «Se había extendido el rumor de que, a pesar de las críticas precedentes, Shostakóvich había escrito una sinfonía diabólicamente complicada y plenamente formalista». Por fin, tras una reunión a puerta cerrada con el secretario de la Unión de Compositores, Iojelson, un representante del gobierno llegado desde Smolny y el director de la Orquesta Filarmónica, Rienzin, Shostakóvich decidió retirar la obra.

Grandes artistas, escritores y músicos sucumbieron de una forma o de otra ante las presiones del régimen. Entre los compositores, el anatema de formalismo, de hacer música decadente, burguesa o contraria al gusto del pueblo, decapitó varios talentos de primer orden. Después de triunfar con *La fundición de hierro* y el ballet *Acero,* piezas atronadoras que exaltaban el poderío industrial y el progreso tecnológico, Aleksandr Mosólov cayó en desgracia, fue expulsado de la Asociación de Música Contemporánea y condenado a siete años de trabajos forzados en 1937. Aunque algunos amigos lograron que se retiraran las acusaciones, su sonido jamás volvió a recobrar el ímpetu salvaje de su juventud. Nikolái Roslavets, que desarrolló diversos sistemas armónicos paralelos a los experimentos de Scriabin y Schönberg, fue uno de los principales exponentes de la vida cultural soviética hasta que, de pronto, tras chocar con la Asociación de Músicos Proletarios, su nombre desapareció de los teatros y las salas de concierto. Quien prometía ser uno de los grandes sinfonistas del siglo xx, Gavriil Popov, nunca superó el veto oficial impuesto a su fabulosa Primera Sinfonía: su audacia se embotó, se refugió en el alcohol y empezó a escribir en un estilo tradicional, complaciente con el realismo socialista, muy lejos de los contrastes y el brillo que tanto habían asombrado al público y al joven Shostakóvich. Intentando congraciarse con las autoridades, los compositores recurrían a cualquier estratagema. Así, Shebalin le dedicó una sinfonía a Lenin y Miaskovski otra a los koljoses.

«Si me cortan las manos», le dijo Shostakóvich a Glikman, «sostendré la pluma con los dientes y seguiré escribiendo música». Su reacción al acoso, a las injurias y a la despótica lluvia de deportaciones y arrestos fue la grandiosa y equívoca Quinta Sinfonía, un fresco colosal de carácter heroico que escribió en un rapto de inspiración casi hipnótico. Aprobada por la Unión de Compositores y estrenada el 21 de noviembre de 1937 por la Filarmónica de Leningrado bajo la batuta de un joven prodigio, Yevgueni Mravinski, la obra obtuvo un éxito inmenso: uno tras otro, poseídos por la fuerza irresistible de la música, los oyentes empezaron a ponerse en pie antes de que finalizara el viento satánico del *finale.* Mravinski alzó la partitura en alto en medio de una apoteosis de aplausos. Como réplicas de un terremoto, las interpretaciones triunfales se sucedieron por todo el territorio

soviético. Al menos de momento, Shostakóvich había recobrado el prestigio perdido, pero muchas voces ilustres —entre las que se contaban su colega Miaskovski o el poeta Osip Mandelshtam— creyeron que en el estruendoso paroxismo marcial de la conclusión se ocultaba la humillación del compositor ante las autoridades. Uno de los pocos que percibieron la ambigüedad esencial de la obra fue Prokófiev, quien le escribió en una carta: «Muchos pasajes de la sinfonía me gustaron extraordinariamente, aunque es evidente que la obra no es elogiada por lo que debería serlo; creo que la gente no sabe por qué debe elogiarse esta sinfonía. En cualquier caso, está bien que se la elogie, pues después de todas las antiguallas con las que últimamente nos atiborran nuestros colegas, se agradece que por fin aparezca algo nuevo. Más adelante se terminará comprendiendo también lo esencial de esta sinfonía». Muchos años después, el magistral violonchelista Mstislav Rostropóvich fue más explícito: «El final es una tragedia. Irreparable. Estirada sobre el potro de la Inquisición, la víctima intenta todavía sonreír en su dolor. Quien crea que el final de la sinfonía es alegre es realmente un idiota».

Si la Cuarta, en su pesimismo y sus claroscuros, acusaba la influencia de Mahler, la Quinta regresaba a sus raíces eslavas, a su amado Musórgski y especialmente a Chaikovski, quien ya había engañado a la audiencia con el trampantojo de un final falsamente heroico en el espectacular desenlace de su Quinta Sinfonía. Al renunciar a la palabra y recurrir a un lenguaje puramente instrumental, Shostakóvich halló un refugio donde guarecerse. A partir de entonces, sus sinfonías serían declaraciones públicas y sus cuartetos las entradas de un diario personal. Su primera ópera, *La nariz,* compuesta en 1928 sobre el relato homónimo de Gógol, recibió críticas furibundas y fue retirada de los escenarios durante medio siglo. La segunda, *Lady Macbeth,* fue el comienzo de un calvario que se alargaría con diversas vicisitudes, requisitorias y condenas oficiales el resto de su vida. No volvería a completar una obra dramática, a pesar de que en 1941 llegó a escribir el primer acto de *Los jugadores,* también basada en Gógol, y en 1958 *Moscú-Cheriomushki,* una pequeña opereta. Su descarada sátira *Rayok* —donde se burla sin piedad del decreto antiformalista promulgado en 1948 por Zhdanov y cita en clave irónica *Suliko,* la canción popular favorita de Stalin— no fue estrenada en público hasta 1989 bajo la dirección de Rostropóvich, catorce años después de su muerte.

Entre los discursos oficiales —que leía muy deprisa, como si recitara una lección, con una voz trémula, desprovista de emociones, sin levantar los ojos del papel— y las confidencias privadas, Shostakóvich permaneció toda su vida partido en dos: el compositor oficial que hacía de marioneta del régimen y el hombre que seguía esperando de noche ante la puerta de su casa, fumando en la oscuridad. Esa esquizofrenia esencial le acompaña más allá de la tumba. No hay manera de saber

si el comienzo de la Cuarta Sinfonía, con su martilleante percusión y sus rechinantes sirenas, expresa la potencia mecánica de la industria soviética espoleada por los planes quinquenales o el horror de la maquinaria policial desatada sobre una población indefensa. Quizá ambas cosas. O ninguna. Del mismo modo, el aparatoso *finale* de la Quinta puede escucharse en clave de desesperación o de victoria, y la delirante, obsesiva y casi ridícula marcha del primer movimiento de la Séptima, disfrazar el avance de los ejércitos alemanes sobre la ciudad de Leningrado al tiempo que la forzada alegría de un país entero sometido bajo la bota de un tirano. Las notas dibujadas sobre un pentagrama no son más que notas dibujadas sobre un pentagrama. Las manchas de sangre seca sobre las páginas de la confesión de Tujachevski sólo son manchas de sangre seca.

Walter Pater escribió que todas las artes tienden a la condición de la música, que es pura forma, una sentencia que ha hecho fortuna entre críticos e historiadores de arte, aunque no tanto entre compositores y melómanos. Profesionales y aficionados saben que más bien sucede al contrario, que la música es un arte perpetuamente insatisfecho, una disciplina que casi siempre aspira a otra cosa —literatura, pintura, escultura, arquitectura—, y que por eso a menudo echa mano de la palabra para transformarse en canción o en ópera. El cine es el arte que más se parece a la vida y la música el que menos se parece. Tal vez por eso mismo, unas veces la música pretende pintar y otras narrar; hay piezas de piano que son retratos, otras, pequeños paisajes con pájaros y árboles; hay sinfonías diseñadas como catedrales, *allegros* turbulentos como novelas y *adagios* tristes como elegías; hay poemas sinfónicos que imitan montañas y tormentas, idilios y navegaciones; hay exabruptos, borracheras o insultos cifrados en trémolos, y pentagramas que encierran cartas de amor.

Tras la muerte de Stalin, Shostakóvich intentó contarlo todo. En el último movimiento de la Décima Sinfonía compuso un autorretrato, una especie de caricatura basada en las cuatro notas que apuntan a la transliteración de sus iniciales del alfabeto cirílico a la notación germánica (D.eS.C.H.: re, mi bemol, do, si) y que contrasta con el breve y feroz *scherzo* central donde, según Volkov y muchos otros oyentes, se oculta una brutal estampa de Stalin. El tema autorreferencial D.eS.C.H. vuelve a aparecer unos años después en una de sus obras capitales, el Octavo Cuarteto, compuesto durante una visita a Dresde «en memoria a las víctimas de la guerra y el fascismo», pero también, como confesó alguna vez, en memoria suya. La doble lectura, la oficial y la personal, vertebra también la Undécima Sinfonía, *El año 1905,* de la que ya he hablado, y la Decimotercera, dedicada a la masacre de Babi Yar, un barranco en las afueras de Kiev donde más de treinta y tres mil judíos fueron asesinados por los nazis en unos pocos días. Al igual que en la Decimocuarta —una inmersión abisal en las aguas de la muerte—, en *Babi Yar* Shostakóvich recurrió a la palabra, en este caso a unos

versos de Yevgueni Yevtushenko que lo emocionaron porque hablan en nombre del dolor humano sin adjetivos, sin banderas ni religiones ni razas ni credos políticos. Sin ser judío, Yevtushenko se siente un judío más, se siente Dreyfus vejado por la multitud, y Ana Frank, perseguida por los nazis, y un niño anónimo de Bielostok, asesinado en un pogromo. Hable en nombre de los otros o de sí mismo, a menudo la música de Shostakóvich se mueve en espacios desolados, en marchas devastadoras, en orbes de violencia casi insoportable, intentando transmitir la experiencia de una multitud aterrorizada e inerme, ya sea bajo los caballos de los cosacos, las ametralladoras de los nazis o las orugas de los tanques soviéticos.

«De lo que no se puede hablar, hay que callar», escribió Ludwig Wittgenstein en la conclusión del *Tractatus.* Creo que es justo al revés, que la escritura alcanza toda su potencia cuando intenta expresar lo inexpresable, escarbar en las zonas en sombra, en las tumbas sin lápida, en las heridas que no se pueden nombrar, en los pozos sin fondo del pasado. El corazón de las tinieblas al que descendió Conrad, el sótano lúgubre de Faulkner donde una cerilla encendida no sirve para ver mejor sino «para ver mejor la oscuridad». Porque la oscuridad es nuestro destino, el lugar de donde venimos y el lugar adonde vamos, por muchas cerillas que encendamos para alumbrarnos —el amor, la familia, la amistad, los libros, la música—, hay un pasillo que no podemos ver, y al fondo un fuego que no conocemos. He tardado dos décadas en comprender que lo que me atraía de la tragedia de los *lirniki* era mi propia tragedia insustancial: en su ceguera veo ahora reflejada mi ceguera. Veinte años llevo girando en torno a ese cono de tinieblas como un mosquito enloquecido, veinte años intentando encontrar un sentido, un rumbo, dando palos de ciego.

Lo que distingue a la literatura de la música es que la impotencia no puede disfrazarse. Ni de pintura, ni de escultura, ni de música. Shostakóvich echó mano de la poesía —Yevtushenko en la Decimotercera; Lorca, Apollinaire y Rilke en la Decimocuarta—, pero un poeta no puede invocar las leyes de la armonía sin traicionar la esencia del poema, sin coger una guitarra y transformarse en cantautor. Por la naturaleza misma del lenguaje parece como si ciertos textos alcanzaran a representar el mundo, abarcar la gama completa de la experiencia, pero lo cierto es que apenas pueden esbozar un triste balbuceo. La palabra «luz» no ilumina siquiera sus propias letras, la carne desnuda sobre el párrafo nunca llega a tocarse, la algarabía de unos pobres músicos ciegos camino de su muerte no traspasa la página en que está escrita. La vida de mi hermano mayor apenas consistió en una sola cerilla encendida un momento y apagada de golpe: de esa oscuridad he bebido, sin saberlo, toda mi vida. De esa oscuridad procedo.

He intentado, a lo largo de este libro, chocar esas dos piedras, esas dos tinieblas, como si pudiera arrancar una chispa que las iluminara, que me alumbrara, que me diera calor. Creía, al escribir la historia de los *lirniki,* que iba a prestarles voz,

tallarles un epitafio en otro idioma sobre el que pudieran descansar en paz. Creía que a través de la palabra amasaría el ensalmo para extraer del limbo a un hermano muerto. Pero hay heridas que no pueden cerrarse, del mismo modo que hay narraciones que no tienen final. Escribir sobre lo que ignoramos quizá sea el único modo de que la literatura merezca la pena. Lo desconocido nos atrae desde que salimos de las cavernas, quizá porque sospechamos que al final del océano, en la cima de un monte, en los desiertos de otro planeta, encontraremos un espejo. Por eso intenté salvar a un perro abandonado ahuyentándolo de la carretera: para no seguir sus pasos. Por eso sigo rescatando pajarillos caídos de los árboles, intentando salvarme a mí, salvar a mi hermano. De lo que no se puede hablar, hay que hablar. Wittgenstein se equivocaba, como él mismo reconoció más tarde, y la mejor réplica al amargo desengaño final del *Tractatus* la anticipó un escalador inglés, Albert Mummery, entre los abismos helados de los Alpes. Cuando todo indica que por un sitio no se puede pasar, hay que pasar. Se trata precisamente de eso.

En 1895 Mummery probó la temeridad de su aforismo en el Nanga Parbat, el ochomil más occidental del planeta, una montaña inmensa y compleja que forma por sí sola una cordillera y que tal vez sea, por su elevación y su aislamiento, el objeto más grande sobre la superficie terrestre. Su cara sur, el Rupal, un abismo de 4.600 metros, está considerado el desnivel más alto del mundo. Mummery llegó a ascender casi siete mil metros por la cara norte, el Diamir, pero desapareció junto a dos gurkhas en un intento por el flanco Rakhiot, una hazaña que se adelantó más de medio siglo a las escaladas de estilo alpino en el Himalaya y el Karakórum. El Rakhiot, una imponente muralla de picos y glaciares, se ofrece a la vista desde un verde anfiteatro de árboles, flores y arroyos, un prado bucólico que parece arrancado de un cuento de hadas. Así lo llamaron los alpinistas alemanes que, en la década de los treinta, intentaron conquistar la cima del Nanga Parbat: el Prado de las Hadas.

Sin embargo, como advierte Salman Rushdie en la hermosa dedicatoria de *Harún y el Mar de las Historias,* «los países de las hadas también son terribles». El Nanga Parbat diezmó la brillante generación de alpinistas germánicos de entreguerras y el nutrido cortejo de porteadores nativos que los guiaban. Merkl, Welzenbach, Wieland y seis *sherpas* fueron cayendo uno tras otro víctimas de la hipoxia, las congelaciones y el agotamiento durante la dramática retirada que clausuró la expedición de 1934. Tres años después, siete escaladores y nueve *sherpas* fallecieron sepultados por un alud. Los órganos de propaganda del Reich bautizaron al Nanga con largos y complejos títulos de nobleza que certificaban el empeño de la raza aria por ser la primera en conquistar un ochomil: la Montaña Asesina, la Montaña del Destino Alemán. Tuvo que pasar todavía mucho tiempo —la caída del Reich y la conquista previa del Annapurna por los franceses y del Everest por los británicos— hasta que en 1953 un austríaco, Hermann Buhl, hollara con su pie aquel límite helado del planeta. Buhl llegó a la cima muy tarde, agotado, solo, casi de noche, después de que sus compañeros decidieran volver a las tiendas, y regresó ileso tras sobrevivir a un vivac desesperado a ocho mil metros.

Pero los héroes del Nanga parecían tocados por una maldición: Buhl se mató cuatro años después en el Chogolisa; Sigi Löw murió tras una caída en la primera escalada completa del flanco Diamir; Toni Kinshofer, que dio nombre a la ruta clásica del Diamir, se despeñó en el Battert, en la Selva Negra; Günther Messner, que descerrajó junto a su hermano Reinhold la formidable pared del Rupal, se desvaneció en una avalancha al otro lado, en el Diamir, en la primera travesía completa de la montaña. Años más tarde, Reinhold Messner eligió de nuevo el Nanga Parbat para llevar a cabo un proyecto casi inconcebible: la ascensión de un ochomil en solitario. Lo logró después de varios intentos fallidos, un traumático divorcio, un ataque de pánico al pie de la pared y una pesadilla espantosa en la que se vio a sí mismo hecho pedazos contra las rocas. Es una ruta que no conoce repeticiones, una escalada mitológica donde Messner sobrevivió a un terremoto que desmoronó buena parte de la fisonomía del Diamir y le cortó la línea de regreso, obligándole a improvisar una ruta de descenso alternativa. En las alucinaciones provocadas por la altitud, debidas a la falta de oxígeno, la fatiga y el riesgo de edema cerebral, los montañeros que rebasan la llamada «zona de la muerte» —los siete mil metros— a menudo sufren visiones inexplicables. El Nanga Parbat también cuenta con un impresionante historial de fantasmas. Hermann Buhl se desdobló y habló consigo mismo en su extenuante caminata a través de la Meseta de Plata; Toni Kinshofer cruzó un mar ondulante hecho de hojas de tabaco; Reinhold Messner vio a una misteriosa muchacha que parecía guiarle en el descenso: tal vez una visita desde el Prado de las Hadas. En su libro *Solo,* centrado en la impresionante aventura en solitario del Nanga Parbat, Messner cuenta cómo al echar un último vistazo atrás, antes de emprender el regreso, vio un último rayo de sol acariciando la cima. Entonces le pareció increíble haber estado allí, le pareció más oscura y misteriosa que nunca.

En el verano de 1997, uno de los más calurosos que han caído nunca sobre la capital, me vi a mí mismo en la cima del Nanga Parbat, tumbado bocarriba sobre la cama. Me recuerdo caminando horas y horas por aquella canícula tórrida de Madrid, intentando cansarme, buscar un poco de paz, un poco de sueño. Casi todos mis amigos estaban de vacaciones, y sin ellos la ciudad parecía un gigantesco glaciar con seracs de cemento y grietas de asfalto pegajoso. Adelgacé once o doce kilos en un mes; no hacía más que andar y andar intentando explicarme el desastre, desgastarlo, encontrar su sentido, como un hámster dando vueltas en su noria. Me habían abandonado después de un idilio meteórico, una historia trivial, una pasión adolescente que, en mi caso, llegó a los treinta y un años: ni siquiera tenía la edad de Cristo para clavar el chiste. Ella se fue a Londres y, al regresar, cuatro meses después, ya no quería estar conmigo. Necesitaba ver a sus amigos, dijo. Me recuerdo sentado en un portal, cerca de su casa, atontado, repasando los cedés que le había prestado y que ella me había devuelto, repitiendo una por una sus

palabras. Me recuerdo preguntándome una y otra vez dónde me había equivocado, dónde había fallado, qué había hecho. ¿Era por la diferencia de edad, porque ella era muy joven? ¿Se había asustado? ¿Había encontrado a otro? Me recuerdo recibiendo la primera lluvia de otoño en la plaza de Santa Ana, un día que duró varios años.

Nunca me había sentido tan vivo, tan exultante, ni en la cumbre ni en la caída, como si mi vida al fin hubiera encajado en los rieles y de inmediato hubiera descarrilado. La catástrofe, no obstante, resultó una obra maestra, de eso no cabía duda. Cuando poco después leí *El amor y Occidente,* de Denis de Rougemont, pensé que hubieran podido ilustrar con una foto mía esta sentencia: «Romántico es aquel para quien el amor, y sobre todo el dolor, es una forma privilegiada de conocimiento». Era un catedrático en la materia, un gurú, podría haber impartido conferencias sin abrir la boca siquiera. No hay mucho más que decir acerca de ella, no porque no fuese una muchacha interesante sino porque no la conocí en absoluto. Todo el asunto tuvo lugar en mi imaginación, fue mi amor lo que la iluminó con fuegos artificiales y con ellos me quemé vivo. Un amigo que nos vio juntos me aseguró que tenía grabado el día en que se la presenté: era una imagen traumática, confesó, algo que no olvidaría nunca. «Era muy guapa, ¿verdad?», le pregunté. «No fue ella quien me impresionó. Fuiste tú. Nunca te había visto tan feliz. Parecías un niño el día de Reyes.»

El verano en que me dejó yo había empezado a trabajar en la librería de viajes Altaïr, en Madrid, y fue allí donde mi compañero, Rafael Conde, me contó la epopeya trágica del Nanga Parbat, el interminable rosario de porteadores sacrificados y alpinistas muertos, las expediciones fracasadas a lo largo de decenios, los cadáveres preservados para siempre en sus laderas. Al igual que en la historia de los *lirniki,* yo nunca había estado en aquel lugar ni tenía la menor idea de montaña; los nombres de Merkl, Welzenbach, Wieland, Buhl, Kinshofer o Messner no me decían nada. Pero supe de pronto, como una iluminación, que el Nanga Parbat era el símbolo exacto de mi soledad. Supe que en toda la Tierra no hay un punto más lejano, más desdeñoso y hostil a la vida que la cumbre de ese ochomil. Yo había estado allí una noche, en la soledad aterradora de mi cuarto, el corazón helado, los ojos clavados en el hielo del techo. Así terminé la novela, con Sandra, la muchacha abandonada, que regresa a su casa, se acuesta en su cama solitaria, cierra los ojos, comprende que no está en un lugar físico y se arropa entre «las frías y blancas sábanas como si se envolviera con nieve, como si se acostase en lo alto de una cumbre inaccesible».

Fue ese abismo de pérdida y desamparo el que me autorizó a escribir sobre el Nanga Parbat, fue el eco de la montaña el que me dio aliento para hablar de mi dolor sin caer en los lamentos y trampas de la primera persona. Lo que me faltaba en *Borrón,* ese toque misterioso que vinculara a los *lirniki* con mi propia vida, lo

había hallado de sobra en una remota cumbre de Pakistán. En ese sutil juego de espejos entre lo histórico y lo íntimo aprendí la distancia que debía tomar respecto a lo narrado, las máscaras y disfraces con que desfigurar la voz. Me escondí detrás de una mujer abandonada, de un pequeño *sherpa* enloquecido, de un viejo alpinista con todos los dedos amputados. Lo que escribía me iba revelando páramos y valles sombríos de mi interior, del mismo modo que el amor no sirve tanto para conocer a alguien como para explorar los propios límites. Me refiero al amor necio y desbocado, al fuego loco de la pasión. Cuando nos enamoramos así, nos desconocemos de golpe, no sabemos quiénes somos ni mucho menos quién está enfrente. Aquel aborto de romance me enseñó una cosa: que nos enamoramos para descubrir zonas desconocidas de nosotros mismos. Como montañeros insensatos, vamos dejando por el camino jirones de nuestra piel, miembros amputados, trozos de ego, carcasas de orgullo, esperanzas rotas. Esos hallazgos, esas úlceras, sólo se descubren al regresar, igual que hay libros que no revelan su sentido hasta la última frase. Aun así, no dejé de pensar en la historia, no podía quitármela de la cabeza, y durante años enteros estuve dando vueltas al muñón de ese amor inconcluso, mordisqueando la razón del abandono, sin comprender que lo que me obsesionaba era la falta de un final, una explicación, un cierre, por nimio y trivial que fuese. Era como estar muerto en pie, sentir bajo la piel aquella herida en carne viva mientras proseguía, incesante, la comedia del trabajo, los viajes en metro, los libros, la escritura, las charlas con amigos, las novias perdidas. Sencillamente no podía olvidarme de ella, mi terrible hada; no podía escapar de aquel día espantoso, sentado en un portal, caminando a través de cordilleras de edificios, recibiendo la primera lluvia fresca en la cara. Un día que duró varios años.

El arte suele darnos el consuelo que la vida nos niega: una conclusión. Hasta los libros de historia nos proporcionan el alivio de un final cerrado, una moraleja en que cualquier sacrificio merece la pena, ya sean cuatro millones de campesinos ucranianos muertos de hambre o doce millones de indios norteamericanos borrados del mapa. En el gran concierto de la utopía no oímos las notas falsas. El progreso es una flecha que avanza arrasando civilizaciones y cercenando multitudes anónimas, pero no importa la sangre derramada siempre que no sea la nuestra. Creemos en el sentido de esa flecha mientras los daños no nos afecten: entonces una tumba sin nombre en una cuneta o un solo bebé robado se transforman en pérdidas inaceptables. «Un muerto es una tragedia, un millón de muertos es una estadística», es una célebre frase atribuida a Stalin que Stalin no dijo jamás. Sin embargo, el bulo encaja perfectamente con nuestra visión de la historia humana como un relato que va del fuego a la energía nuclear, de la rueda al satélite artificial, de la oscuridad a la luz. Hay muchas formas de ver el mundo, pero también hay muchas formas de no verlo.

Después de la guerra, Bittinsky fue destinado a un conservatorio en Leningrado, donde daba clases de armonía y orquestación a jóvenes compositores. Seguía arreglando partituras y corrigiendo ejercicios, pero había perdido el impulso de la doble fe que lo empujaba en su juventud: la fe en la revolución, la fe en su talento. Desde el suicidio de Ossipov y la retirada de su partitura coral, no había vuelto a sentir una sola melodía ronroneando en su interior. De vez en cuando un superior le pedía algún arreglo para un desfile o una banda militar, eso era todo. Poco antes de la guerra mantuvo un breve romance con una violinista de la Ópera de Kiev, pero la mataron durante la invasión alemana. Cuando supo la noticia, Bittinsky se sorprendió de que apenas le afectara. Era como si él también hubiera muerto años atrás y ya no le importara nada, ni el amor, ni la música, ni la guerra, ni la política. Empezó a beber asiduamente tras su atroz borrachera hogareña, en el regreso en tren desde Moscú, cuando pensaba que todo había terminado. Había oído casos parecidos en pacientes que sobrevivieron a una enfermedad mortal y

que luego se hundían en la depresión, como si se hubieran hecho a la idea de morir o no se considerasen dignos de seguir vivos. En lugar de la euforia que esperaba después de esquivar el interrogatorio, se enfangó en la culpa y la autocompasión, castigándose a base de vodka y abandono. Le degradaron tras varias faltas, le destinaron a la docencia y se salvó del reclutamiento forzoso en junio de 1941 por la edad, por el asma que padecía desde niño y porque el oficial que firmó el reconocimiento médico había sido alumno suyo. Pidió un puesto de voluntario en Moscú, en el servicio civil de extinción de incendios. Disfrutó de unas cuantas aventuras con mujeres después de la guerra, pero sin alegría ni pasión, como si siguiera apagando fuegos. Comprendió que la botella era su verdadera amante y aprendió a fingir que estaba sobrio en clase, mientras escuchaba a los chavales cantar y aporrear el piano. Poco antes de jubilarse uno de ellos le preguntó si había conocido a Shostakóvich, y Bittinsky asintió con la cabeza. ¿Cómo era?, le preguntaron, y de repente supo que estaba tan borracho que podía decir cualquier cosa.

Era un pobre ciego, sin rostro, con la cara comida por las balas.

Era una anciana con un cazo intentando romper la corteza de un lago congelado.

Era un caballo enterrado en la nieve y devorado por los lobos.

Bittinsky alza la cabeza y ve a sus cinco alumnos observándolo. Ni siquiera sabe muy bien qué ha dicho. Disculpadme, balbucea. Hoy no he dormido mucho. Eran versos de una antigua balada. Los despide hasta el día siguiente y se queda solo en el aula, entre los pupitres vacíos, la pizarra emborronada con espectros de pentagramas y el desvencijado piano de salón apoyado sobre sus tres patas como un insecto atrapado en el ámbar del tiempo. Se sienta y permanece un buen rato sin hacer nada, sin ver nada, sin pensar en nada, hasta que uno de los conserjes golpea con los nudillos en el cristal de la puerta. En seguida salgo, dice Bittinsky. Tengo que terminar de corregir unos ejercicios. No se preocupe por mí.

Saca del cajón la pila de partituras y empieza a señalar con un lápiz rojo los errores. Los nuevos alumnos debían componer una coral a tres voces, pero andan muy flojos en contrapunto. Bittinsky corrige dos, tres ejercicios, pero está muy cansado y se le cierran los ojos. Casi sin querer, decide echar una cabezada sobre los papeles. Despierta a media noche, con un escalofrío en los huesos y la negrura aplastada sobre las ventanas. Se pone en pie, va hasta el piano y apoya el dedo sobre una de las teclas al azar, un mi bemol que resuena en la estancia a oscuras con un fondo de agua. Recuerda el piano bajo el que se escondió de niño, aquellos primeros días de la revolución, cuando sus padres lo abandonaron y nunca más volvieron. El silencio de la gran casa de Kiev lo había perseguido a lo largo de todos esos años; lo había olfateado a través de guerras, conciertos, matanzas y marchas militares; lo había alcanzado al fin. Recoge el abrigo del perchero, se lo

pone y sale al pasillo. No es fácil encontrar el interruptor y, cuando lo hace, descubre que por la noche cortan la luz para ahorrar. Después de varios tropiezos encuentra la salida cerrada con un candado. Da una voz, aunque sabe que no le va a responder nadie, que no hay ningún guardia y que el conservatorio no abrirá sus puertas hasta la mañana siguiente. Extrae la botella de vodka que guarda en el bolsillo del abrigo, pero apenas le resta un trago y prefiere guardarlo para más adelante, como si fuese un explorador perdido en medio de la noche polar. La idea le hace sonreír, se recuesta contra una de las paredes del pasillo y se desliza despacio hasta sentarse en el suelo. Ahora ya no sería tan fácil esconderse debajo del piano, piensa. Se frota las manos, lamentando no haber traído los guantes de piel. Luego se queda escuchando aquel silencio perfecto en medio de la oscuridad, intentando adivinar su tono, penetrar en su reverberación. Cree que, si se esfuerza, podrá oír la caminata de las cucarachas en el pasillo, la cháchara de las ratas a través de las paredes y, más allá de ellas, el lamento de los *lirniki* asesinados, los pobres ciegos murmurando una balada inmemorial, perdida y enterrada en un bosque en las afueras de Járkov. Escucha hasta que le duelen los oídos, hasta que el silencio ruge como el océano. Pero no oye nada porque no hay nada que oír. Nada.

Lo que más me gustaba del personaje de Bittinsky era el mecanismo psicológico mediante el cual logra evadir los tormentos de la culpa. Cuando los archivos se desparraman por el suelo y sus crímenes le saltan a la cara, con rostros, nombres y apellidos, empieza el soniquete alucinatorio de los juglares ciegos, aquella vieja balada que cifra la sintonía de su mala conciencia. Entonces los remordimientos lo espolean, la música fluye libre en su interior, y el comisario piensa que, de alguna manera, gracias a su ópera, está devolviendo la voz a los muertos. Así la masacre adquiere un sentido, por absurdo que sea: los *lirniki* vivirán para siempre al resguardo de la música.

Aunque devoto del realismo socialista, Bittinsky seguía inmerso en una tradición mefistofélica de la música, el concepto romántico de que el arte puede devolver bien por mal. Al robarle la autoría de la obra, Ossipov le libra también de la responsabilidad. No le cuesta nada aceptar ese burdo trapicheo moral: al fin y al cabo, Bittinsky llevaba toda la vida saltando de unos principios a otros, acatando los dictados del Partido incluso cuando contradecían sus más arraigadas convicciones estéticas. No sólo cambió de la noche a la mañana su opinión sobre *Lady Macbeth,* sino que realmente llegó a convencerse de que la crítica iracunda del editorial de *Pravda* era la correcta. Sin embargo, la sumisión al poder posee también un doble filo: lo mismo que un delirio, la autoridad no se cuestiona. Bittinsky había accedido a la música a través de la culpa pero, al desprenderse de la conciencia, su manantial se secó. La condena oficial de su ópera lo deja mudo para siempre.

Entre los fragmentos perdidos de *Borrón* encontré también la que podría haber sido la escena final de la novela, cuando llaman a la doctora Bronstein para que atienda a un peatón víctima de un accidente de tráfico y se encuentra a Mijaíl sentado en una silla, con un pie enyesado y al lado unas muletas. A lo largo de los años la doctora había tenido muchos otros amantes ocasionales, citas de una noche, idilios fugaces, pero nunca pudo olvidar esos grandes ojos azules, casi transparentes. Él no la reconoce y ella piensa que mejor así, para que no vea lo que

la vejez ha hecho con ella, las décadas que han caído sobre su cuerpo y que han nevado sobre su pelo. Sin embargo, le basta enfocar sus pupilas con la linterna para comprender que no es sólo el tiempo el que lo estorba. Son sus ojos. Le pregunta cómo fue el accidente y Mijaíl responde que iba distraído, no tuvo tiempo de apartarse cuando el coche se le echó encima. Bronstein revisa la escayola, está a punto de pasar de largo y llamar al oftalmólogo pero no puede. La nostalgia la vence de repente, la obliga a sentarse a su lado.

No me reconoces, ¿verdad? ¿Tan vieja estoy?

Me suena la voz. ¿Quién eres?

Elsa. Elsa Bronstein. ¿No te acuerdas de mí?

No la he olvidado, doctora. Le aseguro que lo intenté, pero no pude.

¿Todavía conservas la guitarra?

La cambié por el violín.

No ves gran cosa, ¿verdad?

Mijaíl sonríe, la misma sonrisa desamparada que despertó una sensualidad dormida en sus entrañas, la misma que habría enamorado a docenas de mujeres.

Mejor no lo vaya diciendo por ahí, doctora. Perdería mi trabajo en la orquesta. Un colega me descifra las partituras. No necesito los ojos para tocar de oído.

Lo has dejado demasiado tiempo, pero aún puede operarse. No te garantizo que salga bien, pero la cirugía ha avanzado mucho.

No. Mijaíl niega con la cabeza. Ciego me ha ido bastante bien hasta ahora. Son las dos cosas que me han salvado, la orfandad y la ceguera.

Es una historia larga, y Mijaíl alza la cabeza para contarla. Podría haberse librado del reclutamiento, pero decidió alistarse. Llegó a Stalingrado en septiembre, cuando la ciudad sólo era una masa de escombros y el general Chuikov seguía lanzando aquellas cargas suicidas contra las posiciones enemigas. Caían hombres por centenares, miles y miles cada día. Los alemanes no entendían de dónde sacábamos tantos soldados, no creo que nuestros generales tampoco lo supieran. Cuando Chuikov preguntó por enésima vez cuándo se pondría en marcha la ofensiva final, desde el alto mando le respondieron que necesitaban más tiempo. ¿Tiempo?, replicó Chuikov. El tiempo es sangre.

Entonces veía algo mejor que ahora, no mucho, pero lo suficiente para apuntar y disparar a bulto. De cualquier manera, el sentido de la vista no servía de mucho en Stalingrado. Todo era humo y polvo y cascotes y edificios derruidos. La goma de borrar de la historia había pasado sobre la ciudad y ya no quedaba nada. Nada: un agujero en el mapa. Tomábamos una fábrica y a los dos días los alemanes la reconquistaban. Al día siguiente atacábamos otra vez, ellos se replegaban y regresaban con cañones y tanques. En ese caos, los ojos eran superfluos. Todos éramos ciegos.

Durante un bombardeo perdí contacto con mi unidad, y al refugiarme en un

edificio medio en ruinas tropecé con un sargento alemán que tenía las piernas atrapadas entre los escombros. Mi primer impulso fue matarlo, pero no pude. Entonces cometí el error de intentar ayudarlo. Sabe, doctora, fue igual que cuando encuentras un perrillo abandonado: nunca hay que prestar atención a sus lloriqueos, nunca hay que mirarlo a los ojos. Quién sabe cuántas horas llevaba ahí, aprisionado entre una montaña de cascotes. Tal vez días. No tenía fuerzas ni para gritar, sólo gemía en ese idioma infernal suyo y yo ni siquiera sabía lo que me estaba diciendo. A lo mejor quería que le pegara un tiro. Le ofrecí la cantimplora y bebió como un loco. Balbuceó *danke, danke,* una de las pocas palabras que yo conocía en alemán. Y de repente me agarró la mano y empezó a contarme una historia, un batiburrillo del demonio en el que yo no entendía nada. Pero en su voz, en sus inflexiones desgarradas por el dolor, había una melodía, una cantinela desesperada que tal vez hablaba de sus padres, de una granja en Baviera, de unos amigos del colegio, de una novia lejana. Me apretó la mano con más fuerza, el tono subió y supe que me estaba haciendo una pregunta. Me la repitió una y otra vez, con lágrimas en los ojos, y no supe qué responderle. No tenía ni la menor idea de lo que estaba diciendo, pero asentí con la cabeza. Le dije, sí, camarada, lo que tú quieras. Les diré esto a tus padres. Les llevaré este mensaje a tu mujer y a tus hijos.

Mijaíl calla un momento, abre la boca como si buscara una palabra. Echa un vistazo alrededor, escucha los gemidos y los cuchicheos de los enfermos.

Entonces se rindió, me apretó la mano por última vez y se recostó contra las vigas. Tardó todavía mucho tiempo en morir, mucho tiempo, pero yo no solté su mano. No sé lo que me dijo ni cómo se llamaba, pero no hacía falta. El anochecer ya había caído sobre la ciudad pero no podía dejarlo solo. No lo hice hasta que le cerré los párpados y me desprendí de sus dedos fríos.

¿No quieres operarte?

Soy demasiado viejo para empezar a ver, doctora. He tardado muchos años en aprender a no ver.

Mijaíl se levanta, está a punto de tropezar y ella tiene que agarrarlo para que no caiga al suelo. Quiere decirle algo más, pero se limita a abrazarlo un momento, hasta que él se aparta y se marcha apoyándose en las muletas. Bronstein lo ve alejarse por el pasillo, termina su ronda y regresa a la consulta. Va hacia la ventana, hacia las nubes arremolinadas sobre un cielo cuajado de nácar. Son nubes de tormenta, en unas pocas horas estará nevando sobre Moscú. Son las mismas nubes informes y grises que habían contemplado sus destinos, el suyo y el de Mijaíl, el del anónimo sargento alemán, el de los pobres músicos ciegos, las mismas nubes u otras parecidas que habían montado guardia todos esos años sobre pobres y ricos, sobre víctimas y verdugos, sobre la helada tumba del coronel Makarov, las mismas nubes que habían girado indiferentes sobre cada vida humana y que seguirían

girando mucho tiempo después de que el último ser humano sobre la tierra se hubiera ido. Las mira cambiar de forma, mutando despacio, lentísimamente, y comprende al fin que no forman veleros, ni águilas, ni tumores, ni cerebros, ni explosiones a cámara lenta, ni caballos; que no son más que nubes, parecidas únicamente a nubes, semejantes sólo a sí mismas y a ninguna otra cosa.

Cualquier ficción conserva la huella del pulgar de su artífice, del mismo modo que en toda autobiografía persiste el eco de una ficción. Nuestros ojos están cargados de dioptrías, nuestra memoria de recuerdos, y siempre que miramos a alguna parte, hacia el pasado o el presente, lo hacemos a través de anhelos, prejuicios, fantasías, ajustes de cuentas, olvidos voluntarios e involuntarios. Una fotografía no es la realidad sino la realidad troceada, un segmento seleccionado y envasado al vacío, un rectángulo distorsionado por el encuadre, un simple embrujo químico donde faltan las dimensiones de la profundidad y el sonido, los detalles atmosféricos, los climas de la sangre. Lo intentamos una y otra vez, pero la vida no puede apresarse en el ámbar de la sintaxis: a pesar de la ilusoria perfección que la escritura presta al caos, hay que disecar el instante, abrir en canal el cuerpo para la autopsia, clavar las mariposas antes de empezar la lección.

Nunca supe por qué mi hada me abandonó de pronto y jamás lo sabría, quizá ni ella misma lo supiera. Cinco años después la cité para verla, y no encontré ni rastro de la belleza que una vez la hizo estallar en llamas y quemarme vivo. Apenas había cambiado, pero en su cara, en su piel y en su voz no quedaba el menor rastro del amor en que yo la había envuelto como en una crisálida. Aun así, seguí pensando en ella, girando en torno a su esplendor, orbitando alrededor de su pérdida, preguntándome dónde estaban ahora los amantes que encarnamos una vez, aquellas noches húmedas de Londres. Fantaseaba con la idea de un reencuentro imposible, necesitaba la ficción para hacer frente a la realidad, me dolía igual que un miembro fantasma, un brazo amputado de golpe, un deudo que no ha tenido ocasión para la despedida.

A diferencia de la vida, el arte exige una meta, una conclusión, un acorde que pode las ramificaciones y ate los cabos sueltos. Un final abierto no es más que una ilusión, una imitación de la vida, de sus absurdos y desatinos. Lo que buscamos (en la literatura, en la ciencia, en la filosofía, en la religión) lo buscamos en forma de relato, ya sea un diagnóstico, una salvación, una anagnórisis, un descubrimiento. Leemos la Historia, con mayúsculas, como una gran novela en la que un general

romano cae apuñalado tras ignorar los augurios; un anciano olvidado escribe una carta a su rey recordándole que, tiempo atrás, en su juventud, le entregó un imperio; un tirano sanguinario se inmola junto a su esposa después de envenenar a todos sus hijos. La certeza siempre aparece contaminada por declaraciones y valoraciones de los testigos, también por sus mentiras, por sus vacilaciones, por su silencio. La historia no es toda la verdad, sólo la verdad y nada más que la verdad, sino un relato más o menos aproximado, más o menos conveniente, que las siguientes generaciones hemos decidido creer. Los historiadores trabajan en la sala de montaje cortando a destajo personajes secundarios, tramas irrelevantes, muchedumbres en armas, revueltas callejeras, secuencias descartadas de la película. No podemos reprochárselo, es lo que hacemos nosotros con nuestro pasado: suprimir los vecinos en la escalera y los años aburridos, salvar únicamente los grandes momentos, escoger las mejores fotos para el álbum.

Entre las secuencias descartadas de *Borrón* hay una historia que empezó a crecer en mi cabeza, reclamando otra novela, y que se basa en el disco con el Concierto para piano número 23 de Mozart que había solicitado Stalin. Un día se me ocurrió que tal vez podría escribir un libro con la leyenda de ese disco, el único ejemplar prensado en solitario en toda la historia de la fonografía. Stalin podía dormir gracias a esa música no porque el toque de Yúdina tuviera poderes mágicos, sino porque le evocaba la frase que la pianista había añadido en su carta de agradecimiento, que Dios le perdone todos sus horribles crímenes. A decir verdad, era absurdo imaginar a Stalin preocupándose por cosas así: que aquel concierto de Mozart estuviese en el plato de su gramófono el día en que lo encontraron agonizando en el suelo de su habitación no era, seguramente, más que una casualidad. Sin embargo, eso era lo que pensaba alguna gente, que aquel disco, único en el mundo, tenía la virtud de borrar los remordimientos y permitía a los criminales conciliar el sueño. Lo habían buscado gánsteres célebres, terroristas de medio mundo y jefes de Estado genocidas. Kissinger lo había oído, picado por la curiosidad, y había dictaminado que era más efectivo un relajante muscular. Jefes de la Mafia y de la Yakuza, señores de la guerra, dictadores africanos, hijos de perra de toda clase y condición lo buscaban para poder dormir en paz. Una ingeniera de sonido experta en grabaciones extrañas recibe un día el encargo de buscar el disco de Yúdina. No sabe quién la ha contratado. Ella está especializada en antigüedades, discos de baquelita con voces de *castrati* y arias de Caruso, o grabaciones piratas de grandes del jazz. A veces le solicitaban cosas muy raras, como el último recital en directo de Glenn Gould o una psicofonía de Elvis que consiguió en una gasolinera de Memphis, pero nunca le habían dado tanto dinero por adelantado. La idea me gusta, no sé, puede que todavía la escriba. Pero lo dudo mucho, no son más que harapos, flecos sueltos de la otra historia, una fantasía tan inútil como soñar despierto con mi amor malogrado. Siete años

después, ni siquiera había olvidado su número de teléfono.

El lunes 24 de octubre de 2016 recibí un breve correo electrónico del escritor ucraniano Andréi Kurkov. Dos o tres semanas atrás me había dicho que iba a consultar a diversos historiadores sobre la veracidad del congreso de Járkov. En Ucrania se había convertido en un tema de interés nacional, ya que en diciembre de 2014 se había estrenado una película de Oles Sanin, *El guía* (también llamada *Las flores tienen ojos*), basada en el exterminio de los *lirniki,* la cual había batido todos los récords de taquilla en el país. Según la sinopsis argumental, un ingeniero estadounidense que va a trabajar en una fábrica de tractores es asesinado por espías soviéticos en un tren, y su hijo, un niño pequeño, queda a cargo de un viejo *banduristi* ciego. Casi ni me importó que Sanin también utilizara a un huérfano para contar la matanza. Reproduzco aquí el correo de Kurkov, traducido directamente del inglés:

> *Querido David:*
> *Hablé con varios historiadores. La razón principal por la que están seguros de que el congreso no tuvo lugar es porque en la época soviética todos los congresos eran objeto de una amplia cobertura periodística antes, durante y después del evento. No existe ninguna mención del congreso en los periódicos ucranianos. Los* kobzari *que en un principio fueron identificados como víctimas del congreso en realidad fueron asesinados en diferentes fechas, fundamentalmente entre 1934 y 1938, por separado y por diferentes condenas. El congreso no se menciona en ninguna memoria escrita de intelectuales, músicos, periodistas o funcionarios estatales de cultura. Por tanto, ni siquiera hay ninguna prueba de que fuese planeado. De lo contrario, alguien lo mencionaría.*

No, no hay forma humana de demostrar un negativo, ya sea la inexistencia de Dios o del unicornio, la llegada a la cima de Mallory e Irvine, el concierto de Mozart sobre el gramófono de Stalin, el congreso que no tuvo lugar en Járkov. Leí las palabras despacio, un par de veces más. Había tenido que aguardar casi un cuarto de siglo para hacerlo. Después de todo, no iban a llevar una excavadora a la cumbre del Everest y limpiarla de nieve hasta encontrar la foto de Ruth que Mallory había dejado allí. Si la foto no aparecía, siempre habría alguien que se aferrara a la idea de que la había arrebatado el viento.

Sí, mataron a docenas de *kobzari,* pero no hubo ningún congreso de músicos ciegos en Járkov. Mi hermano mayor murió a las pocas horas de venir al mundo, aunque nada me gustaría más que descubrir que sigue vivo en alguna parte.

Nunca creí en las hadas.

IV. Una piedra blanca

La *Cruz do Ferro,* el punto más alto del Camino de Santiago, es un madero de unos cinco metros rematado en una simple cruz de metal. Se alza a un lado de la antigua carretera, ya prácticamente abandonada, y muy cerca de una pequeña ermita, sobre un montículo edificado al azar con los miles de piedras y guijarros que generaciones de peregrinos han ido depositando a sus pies. La tradición dice que la piedra debe traerse desde el lugar de origen y que debe dejarse allí como símbolo de los pecados, las culpas, la carga que haya hecho emprender el Camino. Llegué a la *Cruz do Ferro* el 3 de mayo de 1998, solo, después de salir muy temprano del refugio Gaucelmo, atravesando un mar de nubes bajas que convertía las cuatro viejas casas de Foncebadón en un decorado medieval. A pesar de lo avanzado de la primavera, dos días atrás había caído una nevada tan copiosa que la policía tuvo que rescatar a dos peregrinos cerca de Manjarín. No se ve nada a diez pasos. El sendero se diluye a la salida de Foncebadón, las botas se hunden en un palmo de nieve, los ojos chocan contra algodón, como si caminara en medio de la nada. Entre la niebla helada de la mañana aparece de pronto la *Cruz do Ferro,* como el mástil de un buque fantasma; trepo hasta la base del mástil, pisoteando blancos lametones de escarcha y docenas de plegarias, y me agacho para dejar mi piedra.

Hermano mío, has viajado conmigo durante todas estas páginas, me has acompañado en silencio a lo largo de este libro condenado antes de nacer: he aquí la única vida que puedo darte. Me hubiera gustado vivir contigo, jugar contigo, pelearme contigo, crecer a tu lado, bajo la sombra de un nombre que ya no te pertenece. David suena a plegaria, a salmo bíblico, a oración por esa herida que no quise curar y acabó sanando, por todas las heridas que no quisimos olvidar y no olvidaremos nunca. Déjame decirlo en voz alta, ahora, cuando pienso en lo fácil que hubiera sido llevar otro nombre.

David, hermano, no quiero decirte adiós, no sé cómo decírtelo. Hace unos meses viajaba en metro y de repente vino la revelación, igual que aquel día, más de treinta años atrás, en que abrí el libro de familia bajo tierra y descubrí tu nombre al lado del mío, nuestros nombres repetidos, idénticos, separados para la eternidad por unas simples fechas. Supe lo que tenía que hacer cuando llegara la hora de poner punto final, la oscuridad del túnel me lo dijo. Un domingo, justo antes de ir a comer con nuestros padres (son buenos padres, te hubiera gustado tanto

conocerlos), me bajé del autobús y recorrí despacio el barrio en el que había transcurrido mi infancia, los jardines desvanecidos, los portales del pasado, los árboles magullados que una vez albergaron campos de batalla y partidos de fútbol. Buscaba una piedra para ti, para llevártela, pero no la encontré ahí, sino dos manzanas más allá, en la calle Virgen de la Oliva, muy cerca del bar donde tu hermano Dani, tu cuñada Cristina y tu sobrino Jaime tomamos unas cañas de aperitivo antes de la comida familiar. Vi una pequeña piedra blanca entre un montón de piedras, al pie de un árbol recién plantado, y supe que era la que estaba buscando. La llevé conmigo unos meses después a Londres, en un hotel que, por pura casualidad, estaba al lado de Kensington Gardens. Salimos una mañana que amenazaba lluvia, paseamos entre las verdes praderas y los augustos robles de Kensington y llegamos hasta el rincón donde Barrie había levantado la primera estatua a Peter Pan, aquella estatua que no le convencía y en la que Peter, descalzo, toca una flauta para guiar a los niños perdidos. El pedestal de la estatua está formado por un tocón de bronce, caótico y oscuro, entre cuyas ramas cortadas brotan hadas, pequeños conejos, pájaros. En la parte trasera hay dos hadas sentadas que observan a una pequeña ardilla. En el regazo de una de ellas, entre sus manos entrelazadas, dejo esta piedra blanca.

Es tuya.

Bibliografía

Ajmátova, Anna & Tsvetáieva, Marina: *El canto y la ceniza. Antología poética*. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2005.

Aleksiévich, Svetlana: *El fin del «Homo sovieticus»*. Acantilado, Barcelona, 2015.

Amis, Martin: *Koba el Temible. La risa y los Veinte Millones*. Anagrama, Barcelona, 2004.

Andrujovich, Yuri: *El último territorio*. Acantilado, Barcelona, 2006.

Anónimo: *Cantar de las huestes de Igor*. Miraguano, Madrid, 1986.

Applebaum, Anne: *Gulag. Historia de los campos de concentración soviéticos*. Debate, Barcelona, 2004.

Arrabal, Fernando: *Carta a Stalin*. La Esfera de los Libros, Madrid, 2003.

Bardach, Janusz & Gleeson, Kathleen: *El hombre, un lobo para el hombre. Sobrevivir al gulag*. Libros del Asteroide, Barcelona, 2009.

Barrie, James Matthew: *Peter Pan*. Alianza, Madrid, 2016.

Barth, John: *Sabático*. Montesinos, Barcelona, 1988.

Borísov, Yuri: *Por el camino de Richter*. Acantilado, Barcelona, 2015.

Butler, Rupert: *Stalin. Instrumentos de terror. Cheka. OGPU. NKVD. KGB. De 1917 a 1991*. Libsa, Madrid, 2009.

Carr, Edward Hallett: *La revolución rusa. De Lenin a Stalin, 1917-1929*. Alianza, Madrid, 1981.

Chaves Nogales, Manuel: *El maestro Juan Martínez que estaba allí*. Libros del Asteroide, Barcelona, 2007.

Chemberdjí, Valentina: *Lina Prokófiev. Una española en el gulag*. Siglo XXI, Madrid, 2009.

Chentalinski, Vitali: *Los archivos literarios del KGB*. Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1994.

D'Astier, Emmanuel: *Stalin, ese desconocido*. Aymá, Barcelona, 1964.

Fernández Ortiz, Antonio: *¡Ve y lucha! Stalin a través de su círculo cercano*. El Viejo Topo, Barcelona, 2012.

Feuchtner, Bernd: *Shostakóvich. El arte amordazado por la autoridad*. Turner, Madrid, 2004.

Figes, Orlando: *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*. Edhasa, Barcelona, 2006.

Golovánov, Vasili: *Visiones de Asia*. Minúscula, Barcelona, 2010.

Graham, Loren R.: *El fantasma del ingeniero ejecutado*. Crítica, Barcelona, 2001.

Grossman, Vasili: *Vida y destino*. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007.

Harran, Marilyn; Kuntz, Dieter & Lemmons, Russell: *Crónica del Holocausto*. Libsa, Madrid, 2004.

Herling-Grudzinski, Gustaw: *Un mundo aparte*. Libros del Asteroide, Barcelona, 2012.

Hitler, Adolf: *Mi lucha*. Real del Catorce Editores, Madrid, 2016.

Kapuściński, Ryszard: *El imperio*. Anagrama, Barcelona, 1994.

Koestler, Arthur: *El cero y el infinito*. Emecé, Buenos Aires, 1972.

Kononenko, Natalie: *Ukrainian Minstrels... And the Blind Shall Sing*. M. E. Sharpe, New York, 1998.

Kuromiya, Hiroaki: *The Voices of the Dead. Stalin's Great Terror in the 1930s*. Yale University Press, London, 2007.

Laqueur, Walter: *Stalin. La estrategia del terror*. Ediciones B, Barcelona, 2003.

Lárina, Anna: *Lo que no puedo olvidar*. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2006.

Lech, Iury (comp.): *Poesía ucraniana del siglo xx. Una iconografía del alma*. Litoral, Málaga, 1993.

Leguineche, Manuel: *Madre Volga*. Seix Barral, Barcelona, 2003.

Lewin, Moshe: *El siglo soviético. ¿Qué sucedió realmente en la Unión Soviética?* Crítica, Barcelona, 2017.

Losurdo, Domenico: *Stalin. Historia y crítica de una leyenda negra*. El Viejo Topo, Barcelona, 2011.

Malaparte, Curzio: *El Volga nace en Europa*. Tusquets, Barcelona, 2015.

Malarek, Victor: *Orphanage 41*. FriesenPress, Victoria, 2014.

Mandelshtam, Nadiezhda: *Contra toda esperanza*. Alianza, Madrid, 1984.

Mandelshtam, Osip: *Poesía*. Vaso Roto, Madrid, 2010.

Mann, Thomas: *Reden und Aufsätze (Gesammelte Werke in dreizehn Bände*, *Bände ix bis xii)*. Fischer, Frankfurt am Main, 1974.

Martens, Ludo: *Otra mirada sobre Stalin*. Zambon, Barcelona, 2006.

Martínez Codo, Enrique: *La resistencia en Ucrania*. Instituto Informativo-Editorial Ucranio, Buenos Aires, 1963.

Medvedev, Zhores A. & Medvedev, Roy A.: *El Stalin desconocido*. Crítica, Barcelona, 2005.

Meyer, Krzysztof: *Shostakóvich. Su vida, su obra, su época*. Alianza, Madrid, 1997.

Montefiore, Simon Sebag: *La corte del zar rojo*. Crítica, Barcelona, 2004.

—: *Llamadme Stalin. La vida secreta de un revolucionario*. Crítica, Barcelona, 2008.

Parravicini, Giovanna: *Libres. Historias y testimonios de Rusia.* Encuentro, Madrid, 2010.

Platónov, Andréi: *Chevengur*. Cátedra, Madrid, 2009.

Plyushch, Leonid: *History's Carnival. A Dissident's Autobiography*. Collins & Harvill Press, London, 1979.

Preston, Paul: *El holocausto español. Odio y exterminio en la guerra civil y después*. Debate, Barcelona, 2011.

Rayfield, Donald: *Stalin y los verdugos*. Taurus, Madrid, 2003.

Reed, John: *Diez días que estremecieron el mundo*. Hiru, Hondarribia, 2001.

Reid, Anna: *Borderland. A Journey Through the History of Ukraine*. Phoenix, London, 1998.

Remnick, David: *La tumba de Lenin. Los últimos días del Imperio soviético*. Debate, Barcelona, 2012.

Reschetovskaya, Natalia: *Mi marido Solzhenitsyn*. Sedmay, Madrid, 1976.

Ross, Alex: *El ruido eterno. Escuchar al siglo xx a través de su música.* Seix Barral, Barcelona, 2009.

Rotenbeg, Abrasha: *Última carta de Moscú*. Taller de Mario Muchnik, Barcelona, 2005.

Rubel, Maximilien: *Stalin*. Folio, Barcelona, 2004.

Santos, Anselmo: *Stalin el Grande*. Edhasa, Barcelona, 2012.

Saunders, Frances Stonor: *La CIA y la guerra fría cultural*. Debate, Barcelona, 2001.

Schujman, Héctor: *La Revolución desconocida. Ukrania 1917-1921. La gesta Makhnovista*. Nossa y Jara, Madrid, 2000.

Serge, Victor: *Memorias de un revolucionario*. Veintisiete Letras, Madrid, 2011.

Service, Robert: *Stalin. Una biografía*. Siglo XXI, Madrid, 2006.

Shalámov, Varlam: *Relatos de Kolimá (vols. I y II)*. Minúscula, Barcelona, 2007 y 2009.

Sklovski, Viktor: *Viaje sentimental. Crónicas de la revolución rusa*. Anagrama, Barcelona, 1972.

Snyder, Timothy: *Tierras de sangre. Europa entre Hitler y Stalin.* Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2016.

Solzhenitsyn, Alexandr: *Archipiélago Gulag*. Círculo de Lectores, Barcelona, 1974.

Taubman, William: *Kruschev. El hombre y su época.* La Esfera de los Libros, Madrid, 2005.

Thubron, Colin: *En Siberia*. Península, Barcelona, 2000.

Torres, David: *Nanga Parbat*. Desnivel, Madrid, 1999.

—: *El gran silencio*. Destino, Barcelona, 2003.

—: *El mar en ruinas*. Destino, Barcelona, 2005.

—: *La sangre y el ámbar. Viaje a Polonia con subtítulos*. Ediciones B, Barcelona, 2006.

Tottle, Douglas: *Fraud, Famine and Fascism: The Ukrainian Genocide Myth from Hitler to Harvard*. Progress Books, Toronto, 1987.

Trotsky, Leon: *Stalin*. Los Libros de Nuestro Tiempo, Barcelona, 1950.

Tzouliadis, Tim: *Los olvidados. Una tragedia americana en la Rusia de Stalin*. Debate, Barcelona, 2009.

Utrilla, Daniel: *A Moscú sin kaláshnikov*. Libros del K.O., Madrid, 2013.

Vallejo-Nájera, Antonio: *Eugenesia de la hispanidad y regeneración de la raza*. Editorial Española, Burgos, 1937.

Vila Torres, Enrique: *Bastardos*. Arcopress, Córdoba, 2010.

—: *Hijos de otros dioses*. Arcopress, Córdoba, 2013.

Volkov, Solomon: *Testimonio. Las memorias de Dmitri Shostakóvich*. Aguilar, Madrid, 1991.

—: *Shostakovich and Stalin*. Little, Brown, London, 2008.

—: *El coro mágico. Una historia de la cultura rusa de Tolstói a Solzhenitsyn*. Ariel, Barcelona, 2010.

Wachsmann, Nikolaus: *KL. Historia de los campos de concentración nazis*. Crítica, Barcelona, 2015.

Westerman, Frank: *Ingenieros del alma*. Siruela, Madrid, 2005.

Whitman, James Q.: *Hitler's American Model. The United States and the Making of Nazi Race Law.* Princeton University Press, New Jersey, 2017.

Wilson, Elizabeth: *Shostakovich. A Life Remembered*. Faber & Faber, London, 2006.

Yevtushenko, Yevgueni: *Adiós, bandera roja. Selección de poesía y prosa (1953-1996)*. Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

Zinn, Howard: *La otra historia de los Estados Unidos*. Hiru, Hondarribia, 1999.

Žižek, Slavoj: *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales.* Austral, Barcelona, 2009.

Filmografía

Martín, Teresa & Aragón, José Luis: *Niños robados*. Informe Semanal, TVE, 2011.

Monsaingeon, Bruno: *Richter: L'Insoumis.* Idéale Audience, IMG Artists, 1998.

Nazárov, Yakov: *Maria Yúdina*. Alma Mater, Tatiana Alexandrova, 2000.

Tirado, Juan Antonio & Román, Miguel: *La oscura historia de los niños robados*. Informe Semanal, TVE, 2012.

VV. AA.: *La «verdad» del doctor E. V*. Espejo Público, Antena 3, 2017.

Weinstein, Larry: *Shostakovich against Stalin. The War Symphonies.* Rhombus Media, IdtV Cultuur, ZDF, 1997.

Agradecimientos

Son muchas las personas con quienes he hablado de este libro a lo largo de los años y que me han ayudado en mi búsqueda de una manera u otra. Imposible no citar al pianista Olivier Chauzu, que me regaló sus impresiones sobre el Concierto número 23 de Mozart. A Raúl Muniente Sariñena, quien me orientó en la babélica bibliografía sobre Stalin. A mis grandes amigos Juan Antonio Sanz y Pablo Yuste, que me contaron sus experiencias en Rusia y me proporcionaron datos, libros e información imposibles de encontrar de otro modo. Al escritor ucraniano Andréi Kurkov, al embajador español en Ucrania, Gerardo Bugallo, que me puso en contacto con él, y al escritor Fernando Sánchez Dragó, que encaminó mis pasos hacia ellos. A mi viejo amigo Antonio Jiménez Barca, a quien un día muy lejano le conté la historia de la pianista Maria Yúdina. A Joanna Bardzinska, con quien vi a un *kobzar* en carne y hueso en Cracovia. A Susana de la Rosa, enfermera del Área Pediátrica del Hospital Infanta Leonor de Madrid, que me ayudó a esclarecer todo lo que pudo haber sucedido en el momento en que nació mi hermano. A mi editora, Eva Serrano, que apostó por el proyecto desde el primer momento. A los diversos poetas, novelistas y periodistas con quienes en mayor o menor medida, en una o en varias ocasiones, compartí mis dudas sobre el libro: José María Mijangos, María Alcocer, Jesús Urceloy, Juan Manuel Navas, Rafael Pérez Castells, Vanessa Montfort, Javier Blanco Urgoiti, Román Piña Valls, Agustín Fernández Mallo, Martín Casariego, Juan Soto Ivars, Marta Rivera, Alfonso Mateo-Sagasta y Rafael Reig.

Quiero dar las gracias también a tres abogados que me han asesorado en varios aspectos legales sobre la trama de niños robados: Enrique Vila Torres, Ricardo Ruiz de la Serna y muy en especial a Virginia Arizmendi Ortega, que también asistió al parto de la escritura en segunda persona, me aconsejó multitud de lecturas y me acompañó a Kensington Gardens en busca de las hadas.

A mis padres, David y Dolores, que guardan el dolor desde hace medio siglo, y a mi hermano Dani, que siempre estuvo ahí, aunque yo no supiera verlo.

Y a mi amigo Álvaro Muñoz Robledano, el primero con quien hablé de este libro y que es lo más parecido al hermano mayor que me falta.

Otros títulos

1. *Anatomía poética*
   J.M. Caballero Bonald y J.L.Fajardo

2. *Radical libre*
   Manuel Vicent

3. *Zona de Obras*
   Leila Guerriero

4. *Suspense*
   Patricia Highsmith

5. *Para ser escritor*
   Dorothea Brande

6. *El tiempo reversible*
   Francisco Umbral

7. *Puntos suspensivos*
   Ángel Gabilondo

8. *Toda la vida preguntando*
   Juan Cruz

9. *Hambre de realidad*
   David Shields

10. *La vida en cinco minutos*
    Virginia Galvín

11. *Ensayos Bárbaros*
    Jordi Soler

12. *Vidas de santos*
Antonio Lucas

13. *Lacrónica*
Martín Caparrós

14. *Las Encantadas*
Charles Darwin y Herman Melville

15. *El arte de perder*
F.Scott Fitzgerald

16. *Japón el paisaje del alma*
Rudyard Kipling e Inazo Nitobe

17. *Cosas que brillan cuando están rotas*
Nuria Labari

18. *Largo viaje inmóvil*
Doménico Chiappe

19. *Mientras haya bares*
Juan Tallón

20. *¿Pero qué broma es esta?*
Miguel Ángel Aguilar

21. *Leer es un riesgo*
Alfonso Berardinelli

22. *Un abuelo rojo y otro abuelo facha*
Juan Soto Ivars

23. *La importancia de no entenderlo todo*
Grace Paley

24. *Constantinopla, eterno viaje a Itaca*
Thèophile Gautier y Konstantinos Kavafis

25. *América*

Manuel Vilas

26. *Nuevas lecturas compulsivas*
Félix de Azúa

27. *No somos refugiados*
Agus Morales

28. *El último pistolero*
Raúl del Pozo

29. *¿Dónde vamos a bailar esta noche?*
Javier Aznar

30. C*rónicas biliares*
Jorge Bustos

31. *Polinesia*
Robert Louis Stevenson

32. *Caída libre*
Sue Kaufman

33. *Empiezo a creer que es mentira*
Carlos Mayoral

circulodetiza.es